LES ARTS

1904

LES ARTS

1904

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

TROISIÈME ANNÉE + 1904

PARIS

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24

LIBRARY
SEP 14 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
A85
année 3

LES ARTS

N° 25 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Janvier 1904

JEAN VERSPRONCK. — PORTRAIT DE FEMME
(Musée du Louvre. — Legs Cottier)

E. DELACROIX. — JEUNE TIGRE JOUANT AVEC SA MERE

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

LE LEGS COTTIER

Au Musée du Louvre

Le nom de M. Maurice Cottier vient de s'ajouter à la liste brillante des bienfaiteurs du Louvre. Cet amateur éclairé, qui avait vécu dans l'intimité des principaux artistes de son temps, légua, en 1880, au Musée du Louvre, cinq tableaux, de qualité supérieure, dont il réservait, toutefois, l'usufruit en faveur de Madame Cottier. Ils sont exposés aujourd'hui, à l'exception d'un seul, non loin de la collection Thomy Thiéry, et dès le premier jour, ils ont reçu le meilleur accueil du public et des artistes.

Un portrait de femme de Johannes Cornelisz Verspronck, d'une qualité rare, est la seule œuvre antérieure au XIXe siècle. Ce maître contemporain et rival de Rembrandt n'était pas jusqu'ici représenté au Louvre. C'est le portrait d'une bonne bourgeoise hollandaise, dont le teint clair de blonde commence à se couperoser. Les cheveux légers encadrent son visage calme. On devine sans peine une nature bien placide et bien honnête, dont nous imaginons facilement l'existence calme et heureuse, sans ambition, sans accident, sans histoire. Elle a pris pour poser quelques coquetteries, ornant sa coiffure, ses poignets, son col, de bijoux, de perles et de dentelles, ayant revêtu sa belle robe de soie noire. L'harmonie du tableau est délicate et sobre, l'exécution puissante et vive, la conservation parfaite. Ce portrait est signé et daté de 1641.

Deux tableaux de Delacroix et deux Decamps complètent le legs et viennent heureusement représenter au Louvre, d'une façon plus complète, ces deux admirables maîtres qui déjà, depuis l'an dernier, grâce à M. Thomy Thiéry, figuraient dans notre grand Musée national avec une plus juste mesure. Un tableau de Delacroix nous montre Hamlet et Horatio au cimetière, sujet représenté souvent par ce peintre. Ici la scène est expliquée dans le livret de 1839, où figura le tableau, de la façon la plus précise : — Le Fossoyeur : *Ce crâne, Monsieur, était le crâne d'Yorick, le bouffon du roi.* — Hamlet : *Hélas ! mon pauvre Yorick !* — Le tableau est signé et daté de 1839. M. Maurice Cottier l'acquit à la vente de la duchesse d'Orléans, le 18 janvier 1853,

E. DELACROIX. — HAMLET ET HORATIO
(Musée du Louvre. — Legs Cottier)

au prix de 6,300 francs. La scène est grandiose et dramatique. Sur le ciel embrasé du soir, qu'assombrissent par endroits de lourds nuages, les silhouettes d'Hamlet et d'Horatio se détachent fortement. L'harmonie riche et profonde, l'exécution alerte de cette peinture en font une des œuvres les plus brillantes de Delacroix. Rappelons que la collection Thomy Thiéry possède du même maître un tableau, exécuté en 1859, représentant également Hamlet et Horatio au cimetière, mais de dimension beaucoup moindre et où le peintre avait ajouté, à l'arrière-plan, un convoi funèbre, éclairé à la lueur de torches.

De Delacroix encore, M. Cottier a légué une grande peinture représentant « un jeune tigre jouant avec sa mère », presque de grandeur naturelle. Cette œuvre, signée et datée de 1830, a figuré l'année suivante au Salon, et fut lithographiée par Delacroix lui-même. C'est une admirable peinture, où le maître a rendu avec la plus saisissante vérité, la souplesse et le pelage de ces animaux magnifiques, qu'il représenta souvent, dans des tableaux, des dessins ou des lithographies, mais rarement avec autant de puissance que dans cette œuvre magistrale.

A côté des dix-sept tableaux de Decamps légués par M. Thomy Thiéry, *les Murs de Rome,* entrés au Louvre grâce à la générosité de M. Cottier, feront mieux comprendre et aimer cet admirable artiste. C'est ici une étude prise sur nature, le soir, quand le ciel est tout doré, et que les choses se couvrent d'ombre et de gris; non plus un de ces tableaux d'atelier, de « chevalet » que Decamps se plaignait d'être condamné à peindre *à perpétuité;* mais une esquisse ou *pochade* vive et alerte, faite en une ou deux séances, et demeurée bien telle que la laissa le peintre en quittant la place. On ne peut remarquer aucune reprise, aucune retouche à l'atelier, et c'est là, sans doute, qu'il faut chercher l'explication de cet étonnant et délicieux état de conservation, nous laissant apprécier les moindres nuances de tons de ce tableau. Exception, hélas ! si rare, dans l'œuvre de ce grand artiste.

L'autre tableau de Decamps est à coup sûr celui dont l'entrée au Louvre est la plus heureuse. C'est une œuvre capitale dans l'existence du peintre, et dont il a lui-même pris soin de nous dire toute l'importance dans sa fameuse lettre au docteur Véron, si souvent reproduite. « Lorsque j'exposai cette grande esquisse, *la Défaite des Cimbres,* je pensais fournir là un aperçu de ce que je pouvais concevoir ou faire. Quelques-uns, le petit nombre, la parcelle, approuvèrent fort, mais la multitude, l'immense majorité qui fait la loi, n'y put voir qu'un gâchis, un « hachis » suivant l'expression d'un peintre alors célèbre, et que la France aujourd'hui regrette à ce que j'ai su quelque part... » Et plus loin : « Je vous ai parlé des *Cimbres,* parce que ce sujet est caractéristique de la voie que je comptais suivre; mais le peu d'encouragement que je trou-

DECAMPS. — LES MURS DE ROME
(Musée du Louvre. — Legs Cottier)

DECAMPS. — LA DÉFAITE DES CIMBRES
(*Musée du Louvre. — Legs Cottier.*)

vais d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore ? m'en ont plus ou moins détourné. » Ainsi Decamps, peintre d'animaux de cirque, de chiens, de chevaux, peintre de nature morte, paysagiste d'Orient, avait l'ambition d'être un peintre d'épopée, de grandes histoires, et le tableau du Louvre n'est que l'esquisse d'une œuvre qu'il rêvait beaucoup plus vaste.

Si la critique a été parfois sévère et injuste quand elle vit cette peinture pour la première fois au Salon de 1834, certains jugements, celui de Gustave Planche entre autres, furent enthousiastes et peuvent être considérés comme définitifs. Après une description vibrante de cette plaine immense où se ruent des foules innombrables, de ce fourmillement de corps, de choses, de chevaux dans ces ravins profonds, entre ces rochers abrupts, de ce ciel lumineux et sombre par endroits, mystérieux et terrible, de cet horizon si vaste et si grandiose, après avoir montré que quelque chose de plus qu'une grande bataille devait se passer là, que c'était le heurt de deux mondes, du nord et du midi, du barbare et du civilisé et l'écrasement fatal de l'un par l'autre, Planche admire la puissance évocatrice et créatrice de ce peintre de chenils et de loqueteux et conclut : « A dater de cette année, Decamps a conquis une place nouvelle dans l'École française; il a pris rang parmi les inventeurs de premier ordre, sans rien perdre dans cette glorieuse métamorphose, de la franchise et de la naïveté de sa peinture. Il y a un mois, c'était un talent d'une exquise finesse, aujourd'hui c'est un maître sérieux. » Le tableau reparut en 1855 à l'Exposition universelle et recueillit une admiration presque sans réserve. Th. Gautier, avec sa grâce habituelle, le louait et semblait le prédestiner au Louvre. « *La Défaite des Cimbres*, malgré ses dimensions restreintes, est une œuvre épique et tiendra dans les musées de l'avenir une place que personne, à coup sûr, n'osera lui disputer... »

Le musée de Bruxelles possède un dessin préparatoire de cette peinture, avec des modifications considérables. Le tableau que le Louvre vient de recevoir avait été acheté à Decamps par Etienne Arago au prix de 5.000 francs. Decamps fut si reconnaissant à l'acheteur d'en recevoir un prix aussi élevé — le plus haut qu'il eût encore reçu pour un tableau — qu'il lui envoya, par-dessus le marché, un autre tableau. Les *Cimbres* furent acquis par le duc d'Orléans et, à la vente de sa galerie, en 1855, payés 51.000 francs par M. Cottier.

On le voit, c'est une œuvre capitale que le Louvre vient de recevoir. N'eût-il légué que ce seul tableau, M. Maurice Cottier mériterait déjà d'avoir son nom gravé en lettres d'or sur les tables de marbre consacrées aux grands donateurs du musée du Louvre.

JEAN GUIFFREY.

La Collection de M. Jean Dollfus

En étudiant naguère, dans *les Arts,* la collection de M. Henri Rouart, nous nous étions proposé de tracer une des physionomies du collectionneur moderne. Nous avions essayé de montrer comment la collection explique le collectionneur et réciproquement.

Rien de plus sympathique ni de plus édifiant que les enseignements que nous offrent ces passionnés d'images. Ils n'obéissent qu'à leurs sensations, envers et contre l'opinion de leur temps, de leurs proches, et même de la majeure partie de leurs amis, — auxquels ils seraient souvent tentés de préférer leurs rivaux ou leurs adversaires.

Ils se font, en réalité, une seconde série d'amis intimes, amis qui ne les contredisent pas, mais cependant les éclairent et les encouragent à cette forme de la fidélité qu'est l'obstination. Ces amis, ce sont leurs tableaux, leurs objets d'art. Amis humbles tout d'abord, presque hospitalisés, ramassés non dans le ruisseau, mais souvent dans de pauvres ateliers et de guère plus riches arrière-boutiques. Puis ces amis, grâce au coup d'épaule qu'on leur a donné, font leur chemin ; ils deviennent parfois si célèbres que le seul regret capable de se mêler aux joies du collectionneur serait de les voir désormais estimés pour la valeur que les étrangers leur attribuent et non plus pour les qualités qui les lui avaient fait choisir et aimer.

VOLETS D'ENVERS D'UN POLYPTYQUE. — **École flamande, fin du XVe siècle**
Provenant de l'église de Ghistelles, près de Bruges
(Collection de M. Jean Dollfus)

Ce « roman du collectionneur » est toujours à recommencer, comme tous les romans des passions humaines. Il présente sans cesse des chapitres nouveaux, attrayants, imprévus. Aujourd'hui, nous voulons tenter l'esquisse d'une autre physionomie de « curieux », qui viendra faire, comme on dit, un pendant à la première. Nous nous proposons, avec M. Jean Dollfus, de montrer à quels résultats magnifiques peut atteindre celui qui aime les arts, à l'aide des trois vertus théologales du collectionneur : l'instinct, l'enthousiasme, la constance.

Il n'est point de promenade plus agréable que celle à laquelle on peut se livrer à travers cette collection. Il n'est

DELLO DELLI. — LE MARIAGE D'ESTHER ET D'ASSUÉRUS. — DEVANT DE COFFRE DE MARIAGE. — École florentine, XVe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

pas de maison plus hospitalière ni d'hôte plus libéral et mieux accueillant. Qui est capable d'admirer, de s'instruire ou d'apporter un renseignement, un aperçu, est toujours sûr d'être reçu rue Pierre-Charron. Cet hôtel peut être défini en peu de mots : c'est une maison où l'on aime l'art et qui en est tout imprégnée. Et pourtant, parmi tous ceux qui passent devant cette élégante et sobre demeure, combien se doutent de l'importance et de la beauté des trésors qui s'y entassent, y créent une atmosphère que l'on peut déclarer une des plus rares qui soient, malgré le nombre et l'excellence des collections parisiennes ? Cette simplicité même, qui est déjà une preuve de goût et de solidité dans le goût, n'en fait que mieux ressortir les multiples éblouissements qu'on y va éprouver.

Une fois la grille et le perron franchis, on se trouve aussi loin que possible des Champs-Élysées et du quartier Mar-

LA CRUCIFIXION, TRIPTYQUE. — École flamande, XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

L'HISTOIRE DE JOSEPH. — Devant d'un coffre de mariage. — École florentine, XVe siècle
Provenant de la collection Borghèse
(Collection de M. Jean Dollfus)

LE MARTYRE DE SAINTE GODELIÈVE. — Polyptyque de l'École flamande, XVe siècle
Provenant de l'église de Ghistelles, près de Bruges
(Collection de M. Jean Dollfus)

UN PANNEAU DE LA GALERIE DE M. JEAN DOLLFUS

beuf, et les surprises commencent. On sortait de la lumière claire, limpide et vivante du Paris le plus élégant, le plus actuel, le plus loin possible des vieux âges. On n'avait rencontré sur son chemin qu'attelages fringants, femmes élégantes à la démarche légère et rapide, et tout d'un coup l'on est plongé dans une pénombre intensément dorée. Un large vestibule et un spacieux escalier sont entièrement tapissés de riches vieux cadres, entourant des peintures aux tons profonds. Dès le premier coup d'œil on est averti.

Il n'est point de lecteur ayant un peu le sens des choses d'art qui ne comprendra la sensation que nous voulons définir. Lorsque dans un concert un musicien arrive et plaque quelques accords ou égrène une gamme déliée, nous savons tout de suite si nous avons affaire à quelqu'un qui s'emparera de nous ou nous laissera indifférents, récalcitrants au besoin. De même, lorsque nous pénétrons pour la première fois dans la maison d'un amateur, avant même que d'avoir discerné un seul détail, nous avons l'instinctive, l'impérieuse certitude, rien que par l'accord que frappent à nos yeux les objets, soit que nous serons chez un homme qui nous procurera des révélations et des joies, soit que nous éprouverons plus d'une envie de discuter (et nous ne nous en priverons pas, intérieurement ou *en sortant),* avec un goût mal équilibré, mal dirigé, — soit enfin, car s'il est de bons et de médiocres col-

SCÈNE DE CABARET ET DE DANSE. — École flamande, XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

lectionneurs, il en est aussi d'atroces, que nous nous serons fourrés dans un guêpier.

Chez M. Jean Dollfus, les premiers accords ont une gravité, une plénitude et une opulence mieux que rassurantes.

A peine a-t-on eu le temps de reconnaître dans un coin un Primitif allemand sur fond d'or, ou au-dessus d'une porte un panneau de chérubins qui chantent de leurs voix harmonieuses le nom de Murillo, ou à l'amorce de l'escalier quelque vibrante esquisse de Delacroix, que l'on est demandé et introduit dans un grand hall où il faut, dès l'abord, une certaine énergie et le sentiment de la politesse pour ne pas demeurer cloué sur place. Car maintenant tout est sollicité en vous, la curiosité, le plaisir, le respect. Nos conceptions sont souvent lentes, mais nos perceptions sont rapides ; ce sont de véritables éclairs qui avertissent successivement le visiteur qu'il passe devant un Rembrandt, qu'il a, au-dessous de ses yeux, posé à terre, un ravissant Primitif de Flandre, au-dessus de sa tête, la douceur envahissante d'un Italien du *quattrocento,* tout le long de lui, sur des tables, des consoles, un foisonnement d'émaux, d'orfèvreries, de laques. En un mot, on est définitivement assuré, que si la traversée de ce hall ne demande que quelques pas, sa visite pourra vous retenir de longues heures. Mais au fond de cette véritable *salle des fêtes* (vous verrez tout à l'heure qu'elle mérite bien ce nom), une

large baie s'ouvre sur un cabinet de travail, clair, gai, encombré d'œuvres de prédilection, de toutes époques, de toutes tendances, résumé des curiosités multiples du maître de la maison. Vous le trouvez toujours au travail, compulsant des catalogues, des albums, des ouvrages d'érudition, mais toujours prêt à interrompre l'étude commencée pour passer en revue avec vous ses trésors, du moment qu'il trouvera chez vous une bonne volonté et une ardeur si peu que ce soit à

GRANDE TAPISSERIE TISSÉE A BRUXELLES POUR LE DUC D'ALBE, D'APRÈS LES CARTONS DE ROGER VAN DER WEYDEN
(Collection de M. Jean Dollfus)

l'unisson des siennes. Et vous voici parti en voyage à travers les pays et les temps avec, pour compagnon, cet homme courtois, informé, chez qui l'âge n'a en aucune façon ralenti l'entrain avec lequel il commençait il y a cinquante-quatre ans, plus d'un demi-siècle ! la collection unique que vous voyez aujourd'hui. Le visage coloré, la démarche sûre, le regard vif, le sourire bienveillant sous la moustache blanche, M. Jean Dollfus est le guide idéal pour visiter sa galerie. Les années ont ajouté chez lui des bonnes grâces nouvelles et les œuvres qui lui sont le plus chères, on croirait qu'il les a conquises hier.

Pour vous donner tout de suite une idée de la souplesse de son goût, de la libéralité de son intelligence en matière d'art, rien ne vaut mieux qu'un coup d'œil jeté sur les murs de ce cabinet de travail par où vous commencez réellement votre visite. — Voici une figure de Corot, d'une grâce exquise, *la Femme à la Perle*. Nous savons bien, nous, que les figures de Corot s'apparentent à celles des maîtres les plus illustres, Léonard, Vélasquez. Mais au temps où M. Dollfus acheta celle-ci, un pareil rapprochement était un blasphème, et une figure de Corot le barbouillage mal inspiré d'un paysagiste déjà discutable en tant que tel. Mais voici sur un chevalet un superbe Primitif flamand, une *Adoration des Mages*, du plus beau style et digne du plus difficile musée. Alors le collectionneur n'est donc pas un de ces révoltés dangereux, un de ces hommes aux goûts dépravés, de qui les mauvais critiques troublent la tête ? Attendez. Voici encore une réplique, éclatante de couleur et pleine de verve, de *la Noce juive*, de Delacroix. — A la bonne heure encore ! Passe pour Delacroix. C'était un artiste bien dangereux pendant qu'il vivait, mais maintenant on peut se servir de lui pour accabler les vivants qui se mêlent d'avoir de l'originalité. — Oui, mais regardez-y de plus près : ce Delacroix est un Renoir, et cette surprenante interprétation du maître dit « romantique » par le maître dit « impressionniste » est un des morceaux de sa collection moderne auquel M. Dollfus attache le plus grand prix. Et ce n'est pas tout. Vous trouvez encore ici un portrait de Monet et un portrait de Sisley par le même Renoir. Tout cela, du moins pour M. Dollfus et pour ceux qui partagent sa façon de voir, fait parfaitement bon ménage avec les œuvres que l'on n'oserait plus contester, peut-être en ne les aimant pas davantage au fond. Mais allez donc aujourd'hui discuter un émail du XVIe siècle, une miniature de Fragonard, un Primitif, même d'époque et de pays inconnus (tout cela se rencontre et s'harmonise dans ce cabinet de travail si bondé et si typique), ou encore, une tapisserie merveilleuse comme celle qui couvre entièrement une des parois et qui est, dans le domaine des objets d'art et d'altissime curiosité, la pièce capitale, la pièce triomphale de la collection.

Ce magnifique objet va nous arrêter un moment. La tapisserie est d'une conservation exceptionnelle, avec sa riche bordure intacte, ses rehauts de fils d'or et d'argent qui ont entièrement échappé aux trop fréquentes cupidités de ceux qui les arrachaient pour les transformer en lingots qui, soit dit en passant, ne devaient pas être bien lourds. Elle fut faite

LA VIERGE ET DEUX SAINTES. — École flamande, commencement du XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

LA VIERGE ET L'ENFANT. — École flamande, XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

pour le duc d'Albe, à qui elle appartint, et tissée dans les ateliers de Bruxelles, d'après un carton de Rogier van der Weyden. Le peintre apporta sans aucun doute à cette composition une prédilection et un soin particuliers. Il y a mis, en effet, tout ce qu'il pouvait de mouvement, d'expression dramatique. Il suffit de voir, à cet égard, le groupe excellent et si caractéristique des Saintes Femmes pâmées au pied de la Croix, le saint Jean qui, dans l'exaltation de sa douleur, semble vouloir s'élancer vers son maître. Les draperies sont-elles remarquablement étudiées ! Les têtes ont-elles du charme dans leur affliction candide, et le maître a-t-il retracé avec finesse et grâce les robustes beautés de ses contemporaines dans ce rôle pathétique des amantes du Christ ! Et le Christ lui-même est du dessin le plus serré, du modelé le plus savant. Sans doute, les larrons sont d'un contour et d'une anatomie singulièrement mouvementés pour notre goût, et qui révèlent que l'ingénuité des Van Eyck et des Memling commençait à se perdre. Mais ils ont si bien le caractère d'une époque, ils s'arrangent si bien avec les autres personnages, entre autres ces deux étonnants hommes d'armes, le Romain et l'Oriental, qui fraternisent dans le sarcasme ; enfin le tout se combine avec tant d'ingéniosité et de savoir dans un paysage admirablement détaillé et fouillé, que tout concourt à faire de cela une œuvre de premier ordre, et capitale dans le bagage de Rogier van der Weyden.

Voilà, n'est-il pas vrai ? une entrée en matière qui nous donne à espérer de belles surprises une fois que nous sommes prévenus, qu'indépendamment des œuvres tranchées de l'art moderne, nous ferons ici une sorte d'ample exploration dans le royaume des Primitifs.

Mais, avant d'entrer dans un examen plus méthodique, voyons, tandis que le collectionneur commence à nous expliquer la collection, comment la collection nous explique le collectionneur lui-même. Nous aurons déjà certains renseignements sans encore quitter le cabinet de travail. Parmi les œuvres de peinture si diverses qui voisinent si curieusement et si bien, il en est certaines, paysages et figures, qui nous apportent une note inconnue. Nous gagerions que pas un expert ne leur donnerait, même approximativement, leur attribution exacte, et cela pour la bonne raison que l'auteur est absolument ignoré, même de ceux qui connaissent les « petits peintres » modernes les plus obscurs. Ces tableaux, d'une facture soignée, d'une couleur blonde, d'un accent assez pénétrant, n'ont pas, certainement, la grande force qui s'impose, mais c'est égal, « il y a quelque chose ».

LA SAINTE VIERGE ET L'ENFANT. — École flamande. XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

Et M. Dollfus vous explique que ce fut un certain Faller qui les exécuta, et que ce Faller fut son maître de peinture, et, par son savoir, son tour d'esprit original, confirma et développa en lui beaucoup d'idées qui ne sont pas étrangères à ses succès de collectionneur. Donnons donc en passant un souvenir sympathique à ce pauvre Faller, de qui le nom n'aura été et ne sera peut-être jamais autant imprimé. Il y a ainsi, dans le monde des arts, un étrange substratum d'intelligences merveilleuses, de talents voués à quelque chose de pire que l'anonymat. Un jour M. Dollfus, qui recevait tous les dimanches avec joie son vieux professeur et compagnon, eut la douleur d'apprendre qu'il s'était tué, — à quatre-vingt-deux ans, — non parce qu'il était dans le besoin, — mais parce que « la vie commençait à l'ennuyer ».

Toutefois, je soupçonne le

STÉPHAN LOCHNER, ou MAITRE ETIENNE DE COLOGNE — LA CRUCIFIXION, L'ADORATION DES MAGES, LE TRIOMPHE DE CHRIST ET DE LA VIERGE

École de Cologne (XVe siècle)

Collection de M. Jean Dollfus

collectionneur d'user par modestie de ce brave artiste pour se dissimuler un peu soi-même, et ne pas trop avouer que son vrai maître de goût et son éducateur le plus actif, c'est lui seul. En effet, il ne tarde pas à se contredire, à se « couper », comme on dit familièrement, lorsqu'il raconte ses débuts dans la chasse aux œuvres d'art. Il s'occupait de diriger une importante industrie pour laquelle le sentiment artistique est loin d'être inutile, les impressions sur étoffes, et il vivait dans une région privilégiée pour un homme qui devait se passionner bientôt pour les Primitifs allemands et alsaciens. A Colmar, il devait dénicher de précieux Hans Baldung Grün; dans la même ville, un panneau de bois sculpté, le seul que l'on connaisse de Martin Schœngauer, fut disputé par lui au Musée, qui était sur le point d'en faire l'acquisition.

Ces vieux maîtres, ceux de l'école d'Ulm, ceux de l'école de Cologne qu'il pouvait étudier, soit dans les musées d'Alsace, soit au cours de ses voyages dans les régions voisines, étaient alors bien peu connus, partant bien peu recherchés et bien peu appréciés. Ce furent eux qui l'attirèrent les premiers par leur caractère de naïveté, de foi, d'émotion. Puis, par extension d'idées, le chercheur, encouragé par les premiers résultats, voulut connaître les Primitifs des autres écoles. Alors il entreprit des voyages. Après l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, l'Italie, et dans chaque voyage une riche moisson. En 1869, M. Dollfus était en Italie. « C'était l'âge d'or, dit-il, avec un mélange de souvenirs ravis et de regrets qu'un pareil temps de conquêtes soit à jamais fini. On avait des œuvres authentiques pour des prix, sinon accessibles à tous, du moins vraisemblables. Aujourd'hui les faux valent infiniment plus cher. »

Maintenant que nous savons comment de nombreuses années de voyages et cinquante-quatre années de présence sur le champ de bataille de la curiosité, d'escarmouches et de combats dans les ventes de toutes sortes, célèbres ou obscures (ce ne sont pas toujours les moins heureuses), ont formé ce collectionneur et cette collection, nous ne nous étonnerons plus de voir la maison aussi remplie. Mais la façon dont elle l'est nous causera encore plus d'une surprise.

Commençons donc notre revue par les Primitifs germaniques, puisque nous les trouvons pour ainsi dire à l'origine de la galerie.

La peinture la plus importante de cette série apparaîtrait comme un joyau même au Musée de Cologne, et comblerait une lacune au Louvre comme à la National Gallery. Car les œuvres authentiques de Stephan Lochner sont rarissimes, et quand elles atteignent cette dimension, ce nombre de personnages, cette beauté de composition, elles deviennent des choses uniques dans le domaine de l'histoire de l'art.

Le triptyque de maître Étienne de Cologne que possède M. Jean Dollfus est d'une fraîcheur de couleur, d'une finesse d'exécution qui en font une œuvre capitale dans les origines de la peinture allemande.

ARSÈNE ALEXANDRE.

(A suivre.)

JEROME BOSCH DIT VAN AKEN. — L'ADORATION DES MAGES. — Ecole hollandaise, XVIe siècle
(Collection de M. Jean Dollfus)

TAPISSERIES

Tissées d'après les Cartons de VAN ORLEY, représentant les épisodes de la bataille de Pavie

et retrouvées au MUSÉE DE NAPLES

Par quel hasard des tapisseries d'une telle valeur et d'un tel mérite ont-elles pu échapper jusqu'ici aux recherches des érudits? On les verra bientôt exposées au Musée de Naples, et ce sera une véritable découverte artistique, car il est peu de tapisseries flamandes aussi belles que celles-ci. On peut les ranger parmi les chefs-d'œuvre de cet art.

L'histoire en est curieuse.

Lorsque Charles-Quint, en 1531, convoqua à Bruxelles les États-Généraux des Pays-Bas, ceux-ci résolurent d'offrir à l'empereur un souvenir qui lui fût particulièrement agréable. En pays flamand on ne pouvait choisir que des tapisseries, et le sujet le plus agréable à Charles-Quint ne pouvait être que la bataille de Pavie, la plus belle de ses victoires.

Charles-Quint fut sensible à cette délicate flatterie, et il décida que ces tapisseries orneraient les salons de son palais à Bruxelles. Elles y restèrent un certain temps, car elles furent, en 1556, le sujet d'un petit incident diplomatique.

TAPISSERIES DU MUSÉE DE NAPLES
Fragment de la bordure

Lorsque le 26 février de cette année, l'amiral de Coligny arriva à Bruxelles pour signer, au nom du roi Henri II, la trêve de cinq ans conclue à Vaucelles, il fut reçu par Philippe II dans le grand salon du palais impérial, au milieu de ces tapisseries qui rappelaient la défaite et la reddition de François Ier. Si belle que fut la parole célèbre du vaincu, « Tout est perdu fors l'honneur », il n'en était pas moins d'assez mauvais goût de montrer à l'ambassadeur ces souvenirs pénibles pour un Français. Coligny n'en dit rien, mais il en fut très froissé, s'en plaignit au milieu des siens, et son bouffon, le célèbre Brusquet, se chargea de le venger.

Lors donc que Philippe II, le lendemain même, se rendait à la chapelle du palais, suivi de toute sa cour, de l'amiral et de sa suite, pour jurer la trêve, Brusquet se mit à crier : *Largesse! Largesse!* Et aussitôt un page, à qui il avait confié de petits sacs pleins de pièces d'or, se mit à jeter avec lui de ces pièces par toute la chapelle.

Il y avait là plus de deux mille personnes, gentilshommes et dames, flamands, espagnols et allemands, qui crurent à une générosité de leur souverain, et se précipitèrent pêle-mêle sur les ducats qui roulaient à terre ou tombaient dans le corsage des femmes. Il y eut de ce fait un désordre épouvantable : on se bousculait, on se battait, on s'arrachait les pièces d'or; les femmes étaient décoiffées, les hommes égratignés ou blessés; on ne regardait ni le lieu saint, ni la délicatesse des femmes, ni la dignité convenable à des gens de cour; c'était une autre bataille de Pavie où l'honneur seul était perdu.

Il fallut suspendre la cérémonie, et quand, rajustant des effets déchirés, ramenant des cheveux épars, réclamant un bijou tombé dans la bagarre, se plaignant et maugréant, chacun voulut faire le compte de son butin, on s'aperçut que les pièces d'or étaient à l'effigie du roi de France, et que le bouffon s'était donné toute la Cour en spectacle.

Il y eut quelques mouvements de honte devant le rire moqueur et déhanché du bouffon, mais personne ne rendit le butin. Philippe II, indigné de ce désordre, comprit sans doute la vengeance de Coligny, vengeance galante et amusante dont il ne pouvait se plaindre, et il ne dit mot non plus que Coligny, la veille.

Depuis lors, il n'est plus fait mention de nos tapisseries que dans le testament de l'infant don Carlos. Le malheureux fils de Philippe II léguait les tapisseries de la bataille de Pavie à son ancien précepteur qu'il instituait son exécuteur tes-

TAPISSERIES DU MUSÉE DE NAPLES
Fragment de la bordure

1re TAPISSERIE

Dans la nuit du 23 au 24 février 1525, les Impériaux attaquent le parc de Mirabel d'où ils doivent entrer dans Pavie par une brèche faite dans le mur du parc où le Roi a déployé sa gendarmerie, ils y pénètrent et don Alphonse d'Avalos, marquis du Guast, enlève le château ; déjà ses éclaireurs sont aux portes de Pavie, mais Brion, détaché du duc d'Alençon, les bat et arrête leur marche, en même temps que Galiot de Genouillac dirige si avantageusement son artillerie sur la brèche qu'il en ferme l'accès aux renforts. Le Roi ne veut pas laisser à son artillerie l'honneur de la victoire ; il sort du parc avec sa gendarmerie et masque par là ses batteries. Les Impériaux reprennent courage ; Bourbon, Pescaire, Lannoy, s'avancent pour l'envelopper ; du Guast, sorti de Mirabel, l'attaque par derrière, secondé par Antoine de Leyva avec toute sa cavalerie. Entre l'aile droite et le corps de bataille se trouvent les Bandes noires que conduit le duc de Suffolk, *Rose Blanche*. C'est sur elles que se portent d'abord les efforts des lansquenets de Georges Frundenberg et des arquebusiers de Pescaire. Dans une attaque furieuse, ils les écrasent et tuent le comte de Vaudemont, « Mgr de Lorraine » et le duc de Suffolk « Rose Blanche ». C'est ce moment de la bataille que représente la tapisserie.

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

2e TAPISSERIE

Les lansquenets, enhardis par leur victoire et voyant l'aile droite des Français que commande le maréchal de Chabannes entièrement séparée du corps de bataille par l'anéantissement des Bandes noires, se jettent sur elle lorsqu'elle a déjà affaire à un gros de cavalerie napolitaine : Chabannes, qui la commande, est fait prisonnier et est ensuite assassiné par un capitaine espagnol. Au corps de bataille, le Roi, que distinguent une cotte d'armes de toile d'argent et un casque orné de grands panaches flottant sur ses épaules, fait des prodiges de valeur, tue de sa main Fernand Castriot, petit-fils de Scanderberg, dissipe et rompt la

troupe d'Italiens du marquis de Saint-Ange, mais le marquis de Pescaire, à la tête des Arquebusiers basques, arrête ses progrès. La Trémoille, Saint-Severin, Louis d'Ars, le comte de Tournon, le comte de Tonnerre tombent successivement ; le Roi qui a cru donner moins de prise en ordonnant à la gendarmerie de s'élargir, la rassemble en apprenant la fuite de son aile gauche et écrase les Escopetiers basques. Pescaire est blessé. Lannoy est repoussé, mais, de toutes parts, les Impériaux, n'ayant plus d'ennemis à combattre, accourent au centre des Français et le connétable de Bourbon s'y porte lui-même. C'est cette entrée de Bourbon au combat que représente la tapisserie.

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

3e TAPISSERIE

Le Roi continue à combattre, mais les corps de du Guast, de Castaldo, de Leyva et surtout celui de Bourbon chargent ensemble et si heureusement que le peu de gendarmerie qui s'est serré autour de lui est rompu et ouvert en six endroits sans pouvoir se rallier. Là, périssent Chaumont, fils du maréchal de Chaumont d'Amboise; Hector de Bourbon-Malauze; vicomte de Lavedan; François, comte de Lambesc. Le Bâtard de Savoye, grand maître de

Cliché Giraudon

France, y est blessé à mort ainsi que le maréchal de Foix. Bonnivet, séparé du Roi, jeté hors de la mêlée par le choc des lansquenets de Bourbon, s'élance de nouveau contre eux et se fait tuer.

Il semble que la tapisserie s'attache moins à retracer le principal de l'action qui se trouverait seulement indiqué dans les lointains, que les épisodes de la prise du camp français, lesquels prêtent davantage à des scènes colorées et vivantes. Peut-être même cette tapisserie pourrait-elle se rapporter à la première partie de la bataille, lorsque les lansquenets sont chassés du parc de Mirabel.

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

4e TAPISSERIE

On a vu que l'aile gauche avait abandonné le combat, après la défaite de l'aile droite et au moment où le corps de bataille était le plus menacé. Cette aile gauche était commandée par le duc d'Alençon, beau-frère du Roi, premier prince de son sang, et c'était lui qui avait fait sonner la retraite. Les Suisses dont le corps principal est à cette aile gauche ont compté être soutenus par la cavalerie du duc d'Alençon ; ils s'épouvantent à leur tour ; ils croient qu'on veut les sacrifier à la haine des lansquenets allemands qui s'avancent en

ce moment pour les presser comme ils ont fait des Bandes noires. En vain le marquis de Fleurange se met à leur tête et leur prodigue les encouragements et les promesses. Diesbach, leur chef, après avoir tout tenté pour les retenir et pour les entraîner contre l'ennemi, se précipite au milieu du bataillon des lansquenets de Georges Frundenberg et y trouve la mort.

La tapisserie où sont figurés au premier plan Diesbach et Fleurange marque le moment où les Suisses épouvantés se refusent à combattre malgré les exhortations de leurs chefs.

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

tamentaire, don Honoré Juan, évêque de Osma, ce qui indique que les tapisseries étaient devenues la propriété de l'infant.

Depuis lors, c'est l'obscurité complète sur l'histoire de ce chef-d'œuvre, et quand on le retrouve à Naples dans la famille d'Avalos, en 1862, c'est qu'il en sort, et cela ne fait aucun bruit. Le dernier représentant de cette illustre famille, don Alphonse de Pescara, mort cette année-là, laissait au Musée national de Naples, toute la série de ces tapisseries, par testament daté du 18 août.

Les héritiers soulevèrent des difficultés, et les tapisseries, emmagasinées provisoirement dans les combles du musée, y restèrent, laissées à la poussière et à l'oubli. Ce n'est que maintenant, plus de quarante ans après la mort du testateur, qu'on va pouvoir les admirer.

Comment étaient-elles arrivées dans la famille d'Avalos, c'est ce qu'on ignore; mais il semble tout naturel qu'un de ses membres en ait fait l'acquisition à une époque quelconque, ces tapisseries rappelant le plus beau titre de gloire et la plus grande illustration de cette maison. Les d'Avalos, d'origine espagnole, étaient établis depuis des siècles dans le royaume de Naples, et le grand ancêtre a été don Ferdinand-François d'Avalos, marquis de Pescaire, qui fut un des plus habiles capitaines de Charles-Quint, et qui contribua puissamment à la victoire de Pavie. Ces tapisseries sont en quelque sorte son apothéose.

* * *

Les tapisseries sont au nombre de sept. Elles ont environ 8 mètres de longueur sur 3m,80 de hauteur. Elles sont tissées de laine, de soie et d'or. On y voit aussi quelques traits d'argent.

Quatre d'entre elles manquent malheureusement de bordure; il a bien fallu faire disparaître les bordures grossières qui avaient remplacé les anciennes. Mais les bordures qui restent à trois de ces tapisseries suffisent à marquer ce qu'était l'ensemble de cette œuvre unique.

Les sept tapisseries représentent sept épisodes principaux de la bataille de Pavie.

On sait que François Ier, descendu en Italie avec une armée de quarante mille hommes devant laquelle se retiraient les troupes éparses de Charles-Quint, commit une première faute en assiégeant Pavie au lieu de poursuivre les Impériaux. La place fut héroïquement défendue par les lansquenets d'Antonio de Leyva, pendant trois mois, ce qui donna le temps à l'armée impériale de se reconstituer et d'accourir au secours de Pavie. Charles de Lannoy, vice-roi de Naples, arrivait avec une armée de trente mille hommes, commandée par le marquis de Pescaire et le connétable de Bourbon. François Ier préféra les conseils de Bonnivet à ceux de la Trémoïlle, et commit la faute d'attendre l'ennemi sous les murs de Pavie.

Ce fut le 24 février 1525, anniversaire de la naissance de Charles-Quint, que fut engagée la bataille. Les dispositions de Bonnivet étaient excellentes : tout fut compromis et perdu par l'impétuosité de François Ier.

* * *

A ne voir que le coloris et le mouvement de ces admirables panneaux, on pourrait en attribuer les cartons au Titien ou au Tintoret, comme on l'a fait tout d'abord. Mais les recherches de Wauters nous ont heureusement donné le moyen de connaître le véritable auteur de ces tapisseries. Il en a trouvé les dessins au Louvre où ils sont encore; et il a démontré qu'ils étaient l'œuvre de Van Orley, l'auteur de ces autres admirables cartons : *les Belles Chasses de Maximilien* qu'on avait attribués dans le passé à Albert Dürer.

Il n'y a pas à en douter. Van Orley est venu en Italie pour étudier le terrain de la bataille de Pavie, les épisodes de la bataille, les costumes, la physionomie de ses personnages, et, s'il a rapporté de ce voyage une palette imprégnée du beau ciel de l'Italie, avec le souvenir des plaines de la Lombardie, il n'en a pas moins gardé l'ingénuité et la familiarité du peintre flamand.

Sa composition est faite et bien ordonnancée avec un grand nombre de figures, mais aucun détail n'est négligé. Même dans les scènes les plus animées, il y a comme un soin affecté pour quelques fleurs, pour les feuilles vertes et pour un petit mur en ruine que le lierre a recouvert. Jusque dans le tumulte des armes et des chevaux, le peintre flamand conserve son humeur et ses goûts pour les petits côtés de la vie : dans la déroute du camp français il a placé un groupe de femmes affolées, cherchant à fuir avec leurs enfants et entravées par les bagages. Sur la croupe d'un cheval, on voit même des ustensiles de cuisine et un singe apprivoisé. Ailleurs c'est un soldat qui, profitant du désarroi général, ne s'occupe qu'à sauver les poules qu'il a volées. Ce sont là des détails qui n'appartiennent pas à l'École italienne et relèvent certainement de l'École flamande.

Enfin, ce qui affirme encore le pinceau de Van Orley et donne à ces tapisseries un prix inestimable, c'est la sincérité et le caractère des physionomies. On sait que dès sa jeunesse, Van Orley s'était rendu célèbre par les portraits de Charles-Quint et de ses quatre sœurs. On retrouve dans les figures des personnages de nos tapisseries, le même sentiment artistique, la même recherche de la ressemblance, de l'expression et de l'exactitude des costumes.

Comme on le voit, ces tapisseries méritaient bien une étude spéciale.

ANTONINO PAIS.

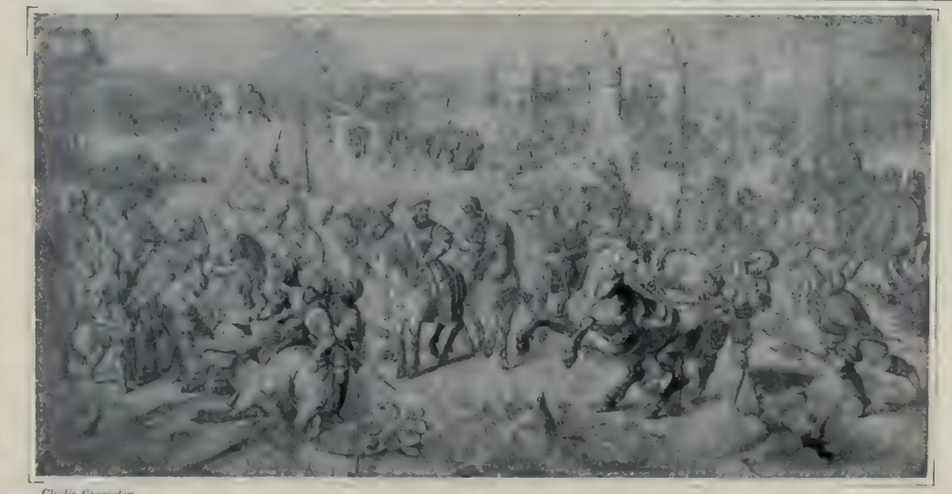
Cliché Giraudon. BERNARD VAN ORLEY. — DESSIN
(Musée du Louvre)

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES — 6e TAPISSERIE

Ce sixième panneau représente la fuite du duc d'Alençon et de l'aile gauche qu'il commande; sa cavalerie repasse le Tessin; les Suisses de son corps d'armée s'empressent à le suivre; les celaireurs Impériaux courent à sa poursuite

5e TAPISSERIE

Le Roi combat encore; sa noblesse est tuée ou prise. Il est seul et, entouré de cadavres, il frappe à grands coups quiconque l'approche. Il a déjà tué de sa main cinq à six ennemis, lorsque son cheval, frappé d'une balle, tombe mort et, l'entrainant dans sa chute, se renverse en partie sur lui. Les soldats espagnols et allemands accourent se disputant cette glorieuse prise. Le Roi, blessé en deux endroits à la jambe, épuisé par le sang qui sort d'une troisième blessure à la tête, froissé et presque écrasé par sa chute et par le poids de son cheval, parvient à se mettre debout pour combattre à pied et tue encore deux des assaillants. Il va



Cliché Giraudon.

succomber sous le nombre plutôt que de se rendre à des soudards, lorsqu'un gentilhomme français, Pompérant, le seul qui eût accompagné Bourbon dans sa fuite, parvient jusqu'à lui, se jette à ses pieds, le conjure de laisser sauver sa vie et lui propose de se rendre au Connétable. Le Roi lui répond qu'il préfère mourir que de se livrer à un traître, mais il demande le vice-roi de Naples. Pompérant envoie pour le chercher; Lannoy arrive et reçoit à genoux l'épée du Roi.

La tapisserie représente le moment où le Roi tombe avec son cheval, blessé par le comte de Salm, et où Charles de Lannoy a mis pied à terre pour recevoir l'épée de François Ier.

BERNARD VAN ORLEY. — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

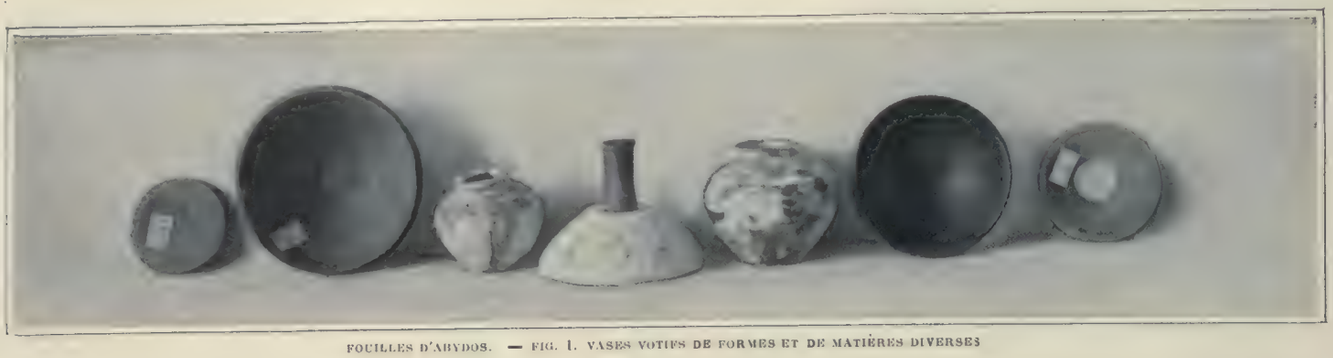
7e TAPISSERIE

Il semble que cette tapisserie se rapporte encore à la fuite de l'aile gauche et à la déroute des Suisses précipités dans le Tessin par la garnison de Pavie qui a fait une vigoureuse sortie sous la conduite de son chef Antoine de Leyva.

On ne saurait dissimuler que les tentatives d'assimilation risquées ici sont sujettes à discussion. Peut-être pourra-t-on mieux s'éclairer au point de vue historique, soit en rapprochant des faits constatés les noms tissés en or sur les personnages, soit en consultant les documents espagnols, en

particulier, les rapports faits à Charles-Quint par le marquis de Pescaire d'après lesquels Van Orley a dû composer ses dessins. Ceux que nous reproduisons en regard de chaque tapisserie et qui sont conservés au Musée du Louvre passent pour être les originaux du maître de Bruxelles; on ne saurait contester qu'ils reproduisent les compositions des tapisseries retrouvées à Naples, mais il n'en serait pas moins intéressant de rechercher à quelle date et par quelles voies ils sont entrés dans les collections nationales, et quelle certitude d'authenticité ils présentent.

BERNARD VAN ORLEY — TAPISSERIE DU MUSÉE DE NAPLES ET DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE



FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 1. VASES VOTIFS DE FORMES ET DE MATIÈRES DIVERSES

LES ORIGINES DE L'ART ÉGYPTIEN

D'APRÈS

LES FOUILLES D'ABYDOS

Les fouilles que j'ai eu l'honneur de diriger pendant quatre ans en Abydos n'ont pas seulement fait sortir de terre des rois jusqu'alors ignorés, mais encore toute une civilisation que l'on n'osait soupçonner, déjà en pleine possession des moyens nécessaires pour produire des œuvres d'art admirables. Accueillies d'abord avec dédain par les uns, avec défiance presque par tous les savants, quand ce n'a pas été avec hostilité, les conclusions que j'avais cru pouvoir tirer des résultats de mes travaux, sont aujourd'hui acceptées de presque tous ceux qui ont voix au chapitre. Aussi cet article soulève-t-il la question du plus ancien art daté auquel l'histoire puisse atteindre, puisque cet art est antérieur au moins à huit mille ans, et qu'il atteint peut-être une antiquité formidable d'une centaine de siècles.

Pendant ces fouilles qui ont duré quatre ans, j'ai eu la bonne fortune de recueillir des témoignages qui prouvent que l'art égyptien a subi une évolution lente et considérable dans laquelle il a passé par tous les degrés du bien ou du mauvais, Telle statuette (n° 6), en terre cuite, a toutes les particularités de l'art de l'ancien Empire, les traits accentués, la charpente osseuse, les pommettes saillantes et la chevelure distinctive de cette époque reculée ; telle autre, non plus en terre cuite, mais en calcaire très fin et très beau, nous donne le type très net de l'art égyptien sous la 18e dynastie : la figure un peu vulgaire, le nez quelque peu épaté, les lèvres grosses et la coiffure qui avait prévalu à cette époque et qui des rois était tombée dans le domaine public des fonctionnaires royaux. Telles autres, en albâtre d'Égypte, nous montreraient que l'art de travailler cette pierre n'avait pas décliné à la même époque, et que, si la sculpture n'a pas fait grand progrès, parce que montée à son apogée, du moins le polissage de la matière était arrivé à une perfection qui n'a pas été dépassée. Dans un autre genre, une petite table d'offrandes en bronze (n° 5) nous montre que les artistes égyptiens ne reculaient pas devant un groupe comprenant dix personnages coulés en bronze, d'une taille minime, le tout dans une pièce dont l'ensemble ne peut guère former qu'une miniature de table d'offrandes. Dans un autre genre encore, la céramique, à une époque incertaine, mais qu'on peut placer avec certitude entre la 20e et la 26e dynastie (du XIIIe au VIIe siècle avant notre ère), les artistes de l'Égypte savaient décorer leurs vases des motifs si simples et si purs que jadis les peintres avaient employés dans la décoration des plafonds des tombes dès l'ancien Empire. Si je voulais énumérer toutes les œuvres remarquables appartenant aux époques historiques rendues à la lumière par les fouilles d'Abydos, toute la place qui m'a été concédée dans cette *Revue* y passerait : je veux les oublier, mais elles prouvent du moins, en face d'autres œuvres d'un caractère tout opposé, qu'elles ne sont pas de même époque, et qu'elles se rangent à la suite de leurs devancières.

FOUILLES D'ABYDOS
FIG. 2. PIED DE LIT EN IVOIRE

Il eût été extraordinaire que, rencontrant dans une nécropole égyptienne les tombes les plus anciennes que l'on connaisse, l'on n'y eût pas rencontré des vestiges, sinon des monuments intacts de la civilisation contemporaine ; il eût été non moins extraordinaire qu'en trouvant ces traces d'une civilisation qui n'en était plus à l'enfance, mais qui, au contraire, était déjà très développée, l'on n'eût pas rencontré des œuvres annonçant au moins l'art qui s'est épanoui plus tard en Égypte avec tant de magnificence. Je dois dire bien vite que tout est venu à point pour prouver à la fois que la civilisation avait déjà fait d'immenses progrès, que l'industrie avait dépassé de beaucoup le temps des tâtonnements primitifs, et que l'art était déjà bien loin des timides essais qui présagent les œuvres superbes qu'il donnera plus tard, à mesure que l'âge viendra de ses forces conscientes et de ses audaces retentissantes.

A la lointaine époque dont je parle, l'industrie égyptienne ne se sépare presque pas de l'art ; ce n'est que dans une civilisation bien assise, prospère et maîtresse de tous ses

FOUILLES D'ABYDOS
FIG. 3. TÊTE DE FEMME EN BOIS D'ÉBÈNE

moyens, que l'art se sépare nettement de l'industrie et continue son essor vers des régions plus élevées. Tout d'abord, le plus simple effort pour arriver à faire quelque œuvre sortant de l'usage ordinaire dans la confection des objets non nécessaires à la vie humaine, mais commodes, utiles et par conséquent précieux, a été une manifestation artistique, et ce n'est que parce que ces efforts se sont multipliés, et qu'en se multipliant, ils ont habitué l'homme à se montrer de plus en plus difficile et exigeant, que les œuvres aspirant à mériter l'épithète d'artistiques sont relativement rares et si estimées. L'art humain, comme toutes les choses de l'homme, doit avoir eu des commencements très bas : les dessins des cavernes, quoique non sans mérite, ne sont que grossiers si l'on veut les comparer aux œuvres modernes, même à celles que nous qualifions de mauvaises, et cependant c'est ceux-là qui ont rendu possibles celles-ci.

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 4. PIEDS DE LIT EN IVOIRE

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 5. TABLE D'OFFRANDES EN CUIVRE.
Époque inconnue entre le XXXe et le XVe siècle av. J.-C.

A l'aurore de la civilisation historique, j'ai trouvé en Égypte des dessins sur vases qui sont tout au moins aussi peu parfaits, ou aussi grossiers que les dessins des cavernes européennes, attestant tout autant d'inexpérience, mais aussi tout autant d'effort d'imagination et de volonté pour arriver à retracer ce que l'on voyait tous les jours. Mais dès la même époque, on rencontre, esquissés sur des plaques d'ivoire, des dessins représentant des hommes portant un costume spécial qu'on peut reconnaitre et où pointe, déjà! l'idée de la caricature, ce qui se comprend très bien, d'ailleurs, pourvu qu'on réfléchisse tant soit peu.

Si l'on compare ces objets aux objets similaires de nos civilisations préhistoriques, ont constate que les origines de l'art en Égypte ressemblent fort aux origines de notre art occidental, mais que les objets égyptiens sont de beaucoup supérieurs. Je n'en veux pour preuve que la taille du silex. Les silex les plus parfaits qu'on rencontre en Europe, ceux qui proviennent des stations du Danemark, ne sont que des objets grossiers, si on les compare avec ceux que j'ai trouvés moi-même en Égypte. Le choix de la matière est parfait, l'art de faire éclater la pierre ne saurait être porté plus loin, la finesse de la taille est merveilleuse, et le sentiment de la ligne apparait intense dans la courbure qu'on sait donner aux grands couteaux, à leurs manches, surtout à quelques belles pièces qui nous sont parvenues presque transparentes, et dans les flèches à pédoncule taillées parfois à deux étages. La preuve que ces silex étaient considérés en Égypte comme de véritables objets d'art fort précieux, c'est qu'on prenait soin de les orner de stries, et quelquefois de les couvrir d'une feuille d'or représentant au repoussé une chasse où figurent des animaux que l'on ne voit plus en Égypte une fois cette époque passée.

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 6. STATUETTES FUNÉRAIRES

Plus haut, dans l'échelle des œuvres d'art vient le travail nécessité par la taille des pierres tendres ou dures, fragiles ou résistantes au suprême degré, et ce fut toujours là une des spécialités de l'Egypte à l'époque historique. Tous les grands musées consacrés à l'art égyptien renferment des vases faits de pierres de toutes sortes; mais jusqu'aux fouilles d'Abydos, on ne pouvait pas même soupçonner quel nombre de vases en pierre pouvait contenir un seul tombeau, puisque j'en ai trouvé trois mille dans la même tombe. Toutes les pierres connues des Egyptiens y étaient représentées : schiste ardoisier, marbre blanc veiné de bleu, de noir et de vert, marbre rouge avec cristaux blancs et verts, oxyx, onyx rubané, basalte, porphyre, prase ou racine d'émeraude, émeraude ordinaire,

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 7. PIEDS DE LIT EN IVOIRE

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 8. STÈLE DU ROI SERPENT

héliotrope ou émeraude à taches rouges, feldspath avec cristaux d'amphibole (pierre qui n'est pas encore dénommée par les pétrographes), calcite, serpentine, cristal de roche, améthyste, etc. Et non seulement les artistes de cette époque reculée savaient tailler ces pierres et leur donner telle forme qu'ils voulaient, mais encore et surtout ils savaient admirablement faire valoir les veines de la pierre, les faire ressortir par leur travail et le polissage rudimentaire qu'ils leur donnaient. Ces veines prises au point voulu décoraient naturellement les vases, et cette décoration est un délice pour l'œil qui la contemple. Tel de ces vases a des rayures perpendiculaires, tel autre de véritables zébrures ; chez l'un, les veines forment un triangle équilatéral un peu courbe, dont les angles atteignent les bords de l'assiette ; chez cet autre, ce sont des cercles concentriques aux nuances délicates près du bord, quand le fond montre un cercle ayant un centre de rubis ; chez cet autre encore, tout le fond de l'assiette est occupé par des couleurs si diverses, si fines, et qui s'éteignent avec tant de douceur que l'on croirait se trouver en face d'un paysage crépusculaire dont l'artiste aurait orné le fond de son vase. Une pierre très tendre a fourni quantité d'assiettes et de bols aux arabesques translucides, et il y en a cent autres que je ne puis rappeler faute d'espace.

Ces vases ont toutes les formes : plats,

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 9. VASES EN SCHISTE ARDOISIER

assiettes (nos 14 et 15), coupes (no 11), bols (no 9), soupières (no 10), saucières (no 10), vases cylindriques (no 13), vases globulaires (no 10), grandes jarres (no 13 l'une est haute de 98 centimètres d'un seul bloc d'onyx rubané), etc. Ceux de ces vases qui en sont susceptibles ont un fond creusé par un instrument traçant des cercles concentriques; d'autres ont un fin rebord finement évidé, un col parfois très large et droit, parfois rabattu. Mais ce n'est là que de la difficulté vaincue, et cette difficulté fut si grande qu'on se demande encore comment les artistes égyptiens s'y prenaient pour creuser un vase à panse énorme, n'ayant qu'une ouverture de 2 à 3 centimètres de diamètre, comment surtout ils faisaient pour forer de tels vases de manière que le dessus de la partie supérieure fût taillé à angle droit, comme ont permis de le constater de nombreux fragments de ces vases, car, il faut bien le dire, presque tout avait été brisé. De plus, on n'a qu'à regarder le grand vase cylindrique en onyx rubané (no 13), n'ayant pas moins de 56 centimètres de hauteur, pour voir que le sentiment de la ligne ne manquait point à celui qui l'a fait, car au-dessous de la cordelette rompant l'uniformité droite du vase, la ligne va en s'infléchissant pour se relever près du fond. Il suffit d'ailleurs de regarder la grande jarre en onyx rubané pour voir que l'artiste, à qui on la doit, était un maître consommé. Voyez enfin la ligne de ce vase qu'on serait tenté de croire d'origine grecque (no 20) : elle est si pure qu'on ne songe pas à remarquer le défaut de stabilité qui a pour cause le passage du grand axe en dehors de la perpendiculaire tombant du centre.

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 10. VASE EN PORPHYRE

Et l'on ne s'en tenait pas à la ligne; on décorait aussi ces vases, et la décoration était empruntée à la nature égyptienne, aux coquilles, aux plantes cueillies et mises en paquets; parfois on représentait le système de cordes qui servait à transporter les grands vases, qui sert encore aux marchands ambulants du Caire pour le transport de vases à forme semblable; d'autres fois on sculptait avec le plus grand bonheur des mains d'homme, des têtes d'oiseaux, tout le système des écailles d'un poisson. Le chef-d'œuvre en ce genre, du

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 11. GOBELETS EN PORPHYRE

moins dans les vases complets qui nous sont parvenus, est ce vase polygonal enfermé dans sa décoration comme dans un sac (n° 20), et, comme le sac quand il est serré se gonfle à chaque extrémité, l'artiste l'a représenté ainsi gonflé, retenu par des ficelles, et de ces deux gonflements il a fait les deux oreilles du vase. Que de temps n'a-t-il pas fallu pour orner un seul de ces vases si précieux ! Et l'artiste n'a pas cru avoir assez fait encore : pour qu'un jour on ne pût se tromper sur l'âge de tels chefs-d'œuvre, il a signé son œuvre comme « ce polisseur de tous les vases », qui a mis son nom sur un bol de matière très fine, ou encore il a écrit le nom des donateurs qui offraient ces présents funèbres à leurs prédécesseurs dans la vie et dans la mort, et ces noms sont des noms de rois de la 1re dynastie.

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 12. STÈLE

Comme il appert de la décoration des vases, la sculpture était déjà née, et je dois dire qu'elle avait atteint une perfection merveilleuse, et sur pierre, et sur bois, et sur ivoire.

Sur ivoire, non seulement on savait graver sur une toute petite plaquette (n° 19), par exemple toutes les cérémonies des funérailles du temps, mais encore on savait, avec de l'ivoire d'hippopotame, le plus dur de tous les ivoires, faire des pots cylindriques (n° 22), ornés d'une

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 13. GRANDES JARRES ET VASES CYLINDRIQUES EN ONYX

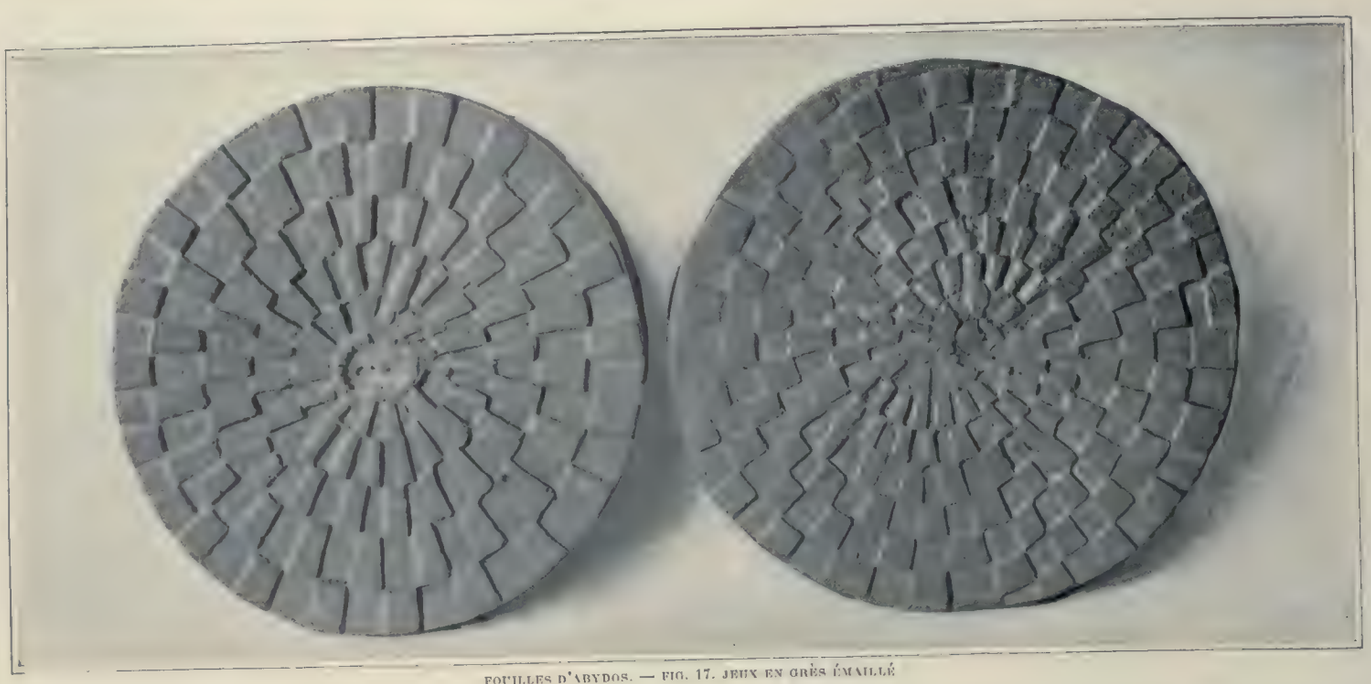
FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 14. GRANDES ASSIETTES EN ONYX

petite cordelette aussi élégante d'aspect que simple de forme, les marquer de signes hiéroglyphiques dont une partie est inconnue, parce que archaïque. On pouvait plus encore, puisqu'on pouvait façonner en ivoire les pièces de jeux d'échecs dont les tours avaient déjà la forme qu'elles ont maintenant, et dessiner d'abord, puis sculpter sur ivoire des pieds de meubles, en fait des pieds de lit funéraire dont la hardiesse étonne encore l'habileté moderne (nos 2, 4 et 7). Ces pieds ont toutes les dimensions, depuis le petit pied de lit votif qui mesure à peine 4 centimètres de hauteur, jusqu'au grand pied fait de plusieurs morceaux si habilement réunis qu'ils semblaient ne faire qu'un et qu'il a fallu l'effet de près de cent siècles pour nous en montrer l'adaptation. Enfin l'artiste qui fit en ivoire le petit lion ici représenté (n° 15), avait déjà en sa possession toute l'habileté qui devait rendre ses successeurs si célèbres comme animaliers.

FIG. 15. LION EN IVOIRE

La sculpture sur bois était aussi cultivée avec amour : c'est ce que prouvent la centaine de petits et fins objets représentant des feuilles, des fleurs, des plantes, etc., toutes décorations prises encore dans ce que la nature offrait en Egypte à l'artiste qui s'efforçait de rendre ce qu'il avait vu. Mais ce n'était là que jeux d'enfants, récréations de l'esprit et de la main, après les travaux plus sérieux que le sculpteur osait aborder. La tête de félin

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 16. GRANDES ASSIETTES EN ONYX



FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 17. JEUX EN GRÈS ÉMAILLÉ

ici représentée me semble une merveille d'art (n° 18); malgré son état de vétusté, il est possible de voir encore avec quel soin l'artiste avait traité les moindres détails de cette tête expressive; on la dirait vivante encore, l'œil semble regarder avec fixité la proie qu'il convoite, et les narines se gonflent au plaisir de la possession, qui ne saurait tarder. Plus étonnant encore est ce qui reste d'une statuette de femme en bois d'ébène (n° 3) : c'est sans doute une Nubienne, dont les traits ont été fouillés avec le plus grand soin. Le nez, droit, est un peu épaté à son extrémité, la bouche est calme avec des lèvres quelque peu grosses, la figure arrondie, le front large. La poitrine est saillante et les seins se dressent en pointe. Les bras tombent le long du buste de la façon la plus naturelle. Mais ce qui frappe surtout l'observateur, c'est le soin apporté à rendre les mille petites tresses de la chevelure, lesquelles se partagent en deux sur le sommet de la tête et retombent en arrière en légers tire-bouchons. C'est une œuvre, et sans contredit la statuette la plus ancienne que l'on connaisse.

FOUILLES D'ABYDOS.
FIG. 18. TÊTE DE FÉLIN EN BOIS D'ÉBÈNE

A la sculpture sur bois, je rattacherai un coffret orné à l'intérieur comme à l'extérieur, et dont il ne nous reste plus qu'une planchette en bois d'ébène. L'un des côtés est orné de faisceaux de joncs rattachés et rangés systématiquement; l'autre est marqueté de triangles en bois, mélangés, qui l'aurait pu croire? à des triangles en verre émaillé. Et afin que l'on ne puisse douter de l'époque, le nom d'un roi inconnu est inscrit sur le fragment. L'art de l'émailleur était, en effet, connu, témoin ces disques ronds avec des cases rangées en spirale, qui rappellent le *Jeu de l'Oie* (n° 17) et d'autres objets qui ont vu le jour pour la première fois et que personne ne connaissait. Et non seulement on savait émailler le grès de ce bleu si tendre dont l'Égypte a gardé le secret, mais on savait encore le jasper, pour ne pas dire le flammer.

La sculpture sur pierre était réservée aux grandes occasions. Les stèles de simples particuliers que j'ai et qu'on a trouvées décèlent déjà un soin très grand dans la facture des signes hiéroglyphiques; celles des rois sont autrement soignées, qu'elles soient en calcaire comme celle où le mouflon à manchettes entre dans l'écriture du nom royal (n° 12), ou bien en granit, quoique la dureté de la pierre a ôté, en ce cas, à l'artiste une grande partie de ses moyens. De toutes celles qui ont été découvertes, il en est une qui se détache avec hardiesse et qui s'impose à notre admiration : c'est celle que j'ai nommée *la stèle du roi Serpent* (n° 8). Sur le sommet d'un rectangle est fièrement campé l'épervier qui est le symbole de Horus et l'attribut du roi mort. Aucun détail de l'oiseau n'a échappé à l'artiste, et il les a tous rendus avec simplicité et sobriété, mais avec une intense énergie. Dans le rectangle, on voit, à la partie supérieure, le serpent qui représente à lui seul le nom de Double (c'est-à-dire un nom particulier et magique donné au roi) : le reptile ne le cède en rien à l'oiseau. A la partie inférieure du rectangle sont les deux entrées de la demeure royale, dont la tombe n'était qu'une reproduction, avec ses ornements, ses portes et

FOUILLES D'ABYDOS. — FIG. 19. TABLETTE D'IVOIRE

ses pylônes. Le tout constitue le plus beau morceau de sculpture archaïque actuellement connu.

Je ne dois pas passer sous silence un autre monument que

j'ai tiré du sable séculaire amoncelé par-dessus : c'est le lit d'Osiris. Ce lit est un monolithe de granit gris ayant la forme usitée en Égypte pour les lits d'apparat. A

FOUILLES D'ABYDOS — FIG. 21. VASES OUVRAGÉS EN MARBRE BLANC ET EN ONYX

l'avant du lit sont deux têtes de lions, sobrement, mais expressivement sculptées. Aux pieds et à la tête sont quatre éperviers qui semblent se voiler le visage de leurs ailes et pleurer sur le destin d'Osiris : c'est la quadruple représentation de Horus, fils d'Osiris. Le dieu est étendu de tout son long sur le lit, le corps enfermé dans la gaine des momies ; sa figure est mince et un peu déprimée sur les tempes. Il est coiffé de la tiare qu'on nomme couronne blanche, et tient en ses mains sortant de la gaine, le fouet et le bâton pastoral. Sur le milieu du corps se trouvait Isis sous la forme d'un oiseau dont on voit encore les pattes : elle se faisait féconder par son mari déjà mort. Ce grand

FOUILLES D'ABYDOS — FIG. 21. VASES VOTIFS EN MATIÈRES DIVERSES

morceau de sculpture parut si beau par la suite à l'un des rois d'Égypte, qu'il y fit graver son nom, nom qui fut soigneusement martelé plus tard. Quoique je ne veuille pas dire que ce beau produit de l'art égyptien soit de l'époque préhistorique, je crois cependant, d'après le falre des têtes de lions, la forme des insignes et d'autres particularités, qu'on ne saurait lui assigner une date postérieure à l'ancien Empire.

J'aurais dû consacrer quelques lignes au travail des métaux connus ; mais, outre que les spécimens qui nous sont parvenus n'annoncent pas un art déjà dégagé des entraves de l'industrie (il y a des vases en cuivre rouge qui n'ont pas moins de 66 centimètres de diamètre), ce que je viens de dire suffira, j'espère, pour montrer que les origines de l'art égyptien doivent être recherchées plus haut que l'ancien Empire, et que ces origines ne sauraient être les premières, puisque dès cette lointaine époque, on pratiquait couramment le chef-d'œuvre. C'est ce qu'ont prouvé avec une évidence lumineuse les fouilles d'Abydos.

FOUILLES D'ABYDOS — FIG. 22. FRAGMENTS DE PETITS POTS CYLINDRIQUES EN IVOIRE

E. AMELINEAU.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

Chronique des Ventes

La saison des ventes 1903-1904 s'est ouverte, cette année, avec une crise assez accentuée, mais passagère, espérons-le, sur tout le commerce de la curiosité et des tableaux. Les affaires sont mauvaises ! tel est le cri général, à quelques exceptions près. Cependant, et le fait est curieux à constater, les prix atteints en ventes publiques ne se sont pas ressentis de ce malaise. Pour l'objet d'art ancien, les quelques ventes qui ont eu lieu à Paris ou à l'étranger ont toutes démontré que la cote, loin de baisser, montait sans cesse. Chaque jour, en effet, le bon bibelot, la pièce de choix, etc., se font plus rares ; aussi, lorsqu'il s'en présente, la lutte est-elle très vive et les convoitises nombreuses.

Comme entrée en matière, nous avons eu, au mois d'octobre, la septième et dernière vente de Madame Lelong, qui a produit 346,434 francs, donnant ainsi un total de 9,565,000 francs pour l'ensemble de la collection. Sauf la vente Spitzer, aucune vente n'avait atteint ce chiffre.

Au mois de décembre a eu lieu la vente de la collection provenant de la succession de Madame Abeille, que dirigeaient Me Chevallier et MM. Mannheim et Féral. Cette dispersion, la première importante de la saison, a remporté un vif succès et a produit un total, de 451,000 francs pour deux vacations. Les tableaux et dessins ne contenaient aucune pièce remarquable. Par contre, dans les objets d'art et d'ameublement, le choix était meilleur. Aussi les estimations des experts ont-elles été presque toutes dépassées et souvent doublées. Les tapisseries ont eu les honneurs et ont obtenu des enchères inattendues. Ainsi, un meuble de salon, couvert en tapisserie Louis XIV, a été adjugé 65,100 francs sur une demande de 30,000 francs, et six fauteuils en Aubusson, époque Louis XVI, 15,400 francs. Pour les tapisseries de tenture, mêmes compétitions ardentes. Une tapisserie de Beauvais, d'après Oudry, *Vue de Parc*, est montée à 42,000 francs, dépassant du double le prix de la demande, et une tapisserie des Gobelins, représentant la *Prise de la ville de Marsal par Louis XIV*, a atteint 38,000 francs. La porcelaine de Sèvres continue aussi à se vendre très cher, si l'on s'en réfère à deux grands vases en pâte dure, à couverte bleue avec montures en bronze, qui ont été payés 14,100 francs.

Si le XVIIIe siècle est le grand favori du jour, le moyen âge et la Renaissance n'en sont pas délaissés pour cela, au contraire, et le fait suivant le prouve. Le 2 décembre, à la vente de la collection de M. G. de la D..., de Poitiers, se trouvaient, au milieu d'autres objets sans intérêt, une plaque en émail de Limoges du XIVe siècle, un petit miroir de la Renaissance et une porte en bois sculpté du temps de François Ier. La plaque, en émail champlevé et émaillé, présentait en relief deux personnages, l'un agenouillé devant le roi Philippe le Bel. Mise en vente, sur une demande de 15,000 francs, par M. Mannheim, elle a été adjugée par Me Chevallier pour 34,000 francs, à un marchand parisien. Le Musée du Louvre désirait acheter cette plaque, mais il a dû y renoncer. Le petit miroir, en émail translucide du XVIe siècle, a atteint 11,800 francs, et la porte en bois sculpté de l'époque de François Ier, portant la date de 1524 et provenant du château d'Assier, est montée à 9,200 francs.

Une vacation peu commune et qui a aussi brillamment réussi, est celle où l'on a vendu les superbes sculptures du château de Montal, véritables chefs-d'œuvre de la Renaissance française. Ces sculptures avaient été apportées à Paris en 1881. Depuis, elles étaient restées à Levallois-Perret, où la vente a eu lieu le 11 décembre, sous la direction de Me Libaude et de MM. Paulme et Lasquin fils. Le Musée du Louvre a fait deux acquisitions : celle du buste de Madame de Montal, au prix de 15,100 fr., et celui de Robert de Montal, pour 15,500 fr. Deux lots ont été achetés aussi par le Musée des Arts décoratifs : la frise, mesurant trente-deux mètres de développement et comptant quarante-cinq pierres, pour 17,350 francs, et une lucarne au prix de 15,500 francs. Le reste a été acheté par des antiquaires, savoir : la porte du manoir, 17,200 francs ; la porte dite de François Ier, 17,500 francs ; une lucarne, 12,200 francs ; une autre, 13,000 francs. La vacation a produit 146,870 francs.

Les ventes de tableaux modernes qui ont eu lieu jusqu'à présent n'ont été que d'importance secondaire et n'ont fourni aucune enchère sensationnelle. Sisley tient assez bien le cours, et, en novembre, une toile de ce maître a été adjugée 7.500 francs.

A la fin de novembre a eu lieu une vente d'œuvres de Whistler, que dirigeaient Me Chevallier et M. Ch. Petit. Cette vacation avait attiré des marchands et amateurs anglais, qui ont poussé à des prix que l'on ne prévoyait pas tous les numéros de la vente. Un tableau, *Nocturne à Venise*, est monté à 18,500 francs, et des dessins rehaussés de pastel ont trouvé preneur entre 3,000 et 6,000 francs, et il n'est pas jusqu'aux lithographies et pointes-sèches qui n'aient fait entre 200 et 800 francs. De son vivant, Whistler cotait ses œuvres très cher, mais il n'avait pas été, je crois, jusqu'à prévoir les prix actuels.

Dans les autres branches de la curiosité, les prix se maintiennent aussi très élevés. Les estampes du XVIIIe siècle sont plus que jamais à la mode, et dernièrement on a donné 6,000 fr. pour *le Colin-Maillard*, estampe gravée par Le Cœur, épreuve avant toutes lettres et d'un état non décrit. Pour d'autres pièces, les prix de 3,000 francs et plus sont courants. Les livres modernes en éditions de luxe sont aussi fort recherchés, comme le prouve un prix de 8,000 francs obtenu par un exemplaire de *Zadig*, par Voltaire, édition de 1893 des Amis des Livres, avec gravures en couleur et superbe reliure de Lortic. De même pour les livres anciens et manuscrits. Dans ces derniers, un livre d'Heures du XVe siècle a été vendu 4,950 francs, par Me Delestre et M. Durel, à la vente de la bibliothèque Massicot. A cette même vente, un exemplaire des *Métamorphoses*, d'Ovide, Paris, 1617, aux armes du roi Louis XIII, est monté à 3,350 francs.

Pour terminer, je parlerai de la vente des bijoux de la princesse de Bourbon, qui a eu lieu sous la direction de Mes Coutanceau et Lair-Dubreuil, assistés de M. Bloche. Une parure en opales et brillants anciens, qui avait appartenu à l'archiduchesse Léopoldine d'Autriche, a été adjugée 170,500 francs. Un collier de perles a fait 107,000 francs, et une suite de cinq grandes émeraudes non montées a été poussée jusqu'à 130,000 francs. Le produit s'est élevé à 824,500 francs, en plus-value de 150,000 francs environ sur les estimations. Quelques jours avant, Me Lair-Dubreuil et M. Bloche avaient aussi vendu les bijoux de Madame Jane Cambrai, qui ont fourni un total de 195,000 francs.

* * *

A Cologne a eu lieu, en novembre, la vente de la collection Thewalt, qui se composait d'objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. Le succès a été très grand et le total des enchères s'est élevé à 1,377,000 francs. L'adjudication sensationnelle a été celle de 111,250 francs, obtenue par un gobelet en émail de Limoges du XVe siècle. Le Musée du Louvre a payé 19,500 francs une statuette en bronze vénitien du XVIe siècle, représentant Ève debout.

Comme principaux prix, je signalerai encore une grande croix en argent doré, ornée de vingt médaillons niellés, travail florentin du XVe siècle, adjugée 87,500 francs ; une plaque en émail de Limoges du XVIe siècle, 13,750 francs ; une coupe en argent doré, travail d'Augsbourg du XVIIe siècle, 15,000 francs ; un ciboire en argent doré, Nuremberg, XVIe siècle, 21,500 francs ; une cruche en grès de Nuremberg, XVIe siècle, 19,875 francs ; une petite montre en or émaillé du XVIIe siècle, travail français, 17,500 francs.

A Londres, à la fin de décembre, une paire de vases en ancienne porcelaine de Chine bleu mazarin, avec monture en bronze époque Louis XV, a été payée 94,900 francs, et une table de l'époque Louis XV, avec panneaux en laque, est montée à 49,000 francs. Quelques jours avant, un *Portrait de Jeune dame*, par Terburg, s'est vendu 33,800 francs, et un *Portrait de Jeune femme*, par Nattier, a atteint 77,500 francs.

A Londres comme à Paris, les prix de vente ne semblent guère se ressentir de la crise.

A. FRAPPART.

LES ARTS

N° 26 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Février 1904

J.-G. DROUAIS. — PORTRAIT DE JEUNE FEMME
(Collection de M. Jean Dollfus)

La Collection de M. Jean Dollfus (*)

Le triptyque de Maître Étienne de Cologne auquel nous nous sommes arrêté est d'une conservation parfaite qui viendrait encore lui ajouter du prix si une telle considération ne devenait accessoire auprès de tout ce qu'il nous enseigne sur le style, le sentiment, le dessin du maître. Les deux panneaux représentent *l'Adoration des Mages* et *la Visite de Jésus à sa Mère;* la composition centrale *la Présentation au Temple.* Un fond d'or dans lequel volètent des groupes de petits anges revêtus d'azur relie les trois compartiments et les unifie. Il est superflu d'insister sur le type charmant de la Vierge, sur la diversité des physionomies et leur caractère de race admirablement étudié dans les deux groupes de *la Présentation.* Pourrait-on faire une monographie de la beauté allemande au xve siècle, sans tenir compte des trois ou quatre têtes de femmes qui brillent de douceur et de grâce dans le groupe de gauche? Il y a en même temps de curieuses tentatives d'observation du geste, et qui ne sont point dépourvues de justesse ni d'humour. Tel ce saint Joseph qui prépare son offrande pour le grand prêtre, et qui est visiblement partagé entre la crainte de ne pas assez donner et l'ennui de se montrer trop généreux. Enfin les groupes d'enfants de chœur et d'angelots qui défilent ou se jouent sur les dalles, ont une gentillesse toute particulière.

L'école d'Ulm et celle de Westphalie et diverses autres écoles allemandes sont assez bien représentées chez M. Dollfus, pour permettre d'illustrer tout un chapitre d'histoire de l'art. Mais nous n'avons point la place nécessaire pour essayer même de l'indiquer. Nous rappellerons seulement avec le nom prestigieux de Martin Schœn, celui de Hans Baldung Grün, de qui quatre importants panneaux figurent dans la collection : *la Nativité, l'Adoration des Mages, l'Annonciation* et *la Visitation.*

Pour l'école flamande, elle est représentée par des œuvres encore plus nombreuses, sinon plus brillantes, et toutes du plus bel enseignement.

Je prends justement au hasard de mes notes une peinture qui, entre toutes, répond à cet objet. C'est une fort belle *Adoration des Mages,* d'une richesse de couleur spécialement précieuse. La Vierge s'y montre très simple et très gracieuse; les grands personnages qui lui font visite dans le palais en ruine qui l'abrite, au milieu d'un riant paysage, sont luxueusement vêtus, et déploient une gravité tout à fait édifiante. Bref, la peinture est certainement d'un maître de premier rang, et l'on cherche tout d'abord parmi les plus austères et les plus religieux. Or M. Dollfus a fini par dénicher une parfaite signature qui se dissimulait dans un endroit peu apparent, avec une modestie qui ne fut peut-être pas exempte de malice. Et l'œuvre est de Jérôme Bosch, le créateur des plus ébouriffantes diableries, et auprès de qui son vertigineux élève Brueghel demeure un simple écolier en matière de fantastique cocasse et de mystères supercoquentieux. Mais, au reste, qui s'étonnerait de cela? Ceux qui ne savent pas ou ne pourront jamais comprendre que les grands maîtres du burlesque sont au fond les plus capables de s'élever aux pensées sublimes. Car celui qui va très loin dans une conception ne peut le faire qu'en sentant aussi profondément son contraire. C'est pourquoi les meilleurs créateurs d'extravagant sont susceptibles des accents les plus tendres et les plus austères. Rabelais a doté la littérature française de quelques-unes de ses pages les plus sévères, et Jérôme Bosch a exécuté cette belle *Adoration des Mages.*

Son élève Brueghel figure ici, mais avec un échantillon de la manière plantureuse et bouffonne. C'est un excellent type de son genre, et qui ne serait pas déplacé parmi la

CHARDIN. — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de M. Jean Dollfus)

(*) Voir *les Arts,* n° 25.

GALERIE DE M. JEAN DOLLFUS

PANNEAU DU FOND. — AU CENTRE, MODÈLE EN TERRE CUITE, PAR CARPEAUX, DU BAS-RELIEF DE *FLORE* EXÉCUTÉ EN PIERRE AU PAVILLON DE FLORE, AUX TUILERIES

collection si extraordinaire du Musée de Vienne. Cette *Kermesse,* avec ses danses et ses empiffrements, est une très bonne page, et d'une qualité qui ne se rencontre pas fréquemment.

On voudrait bien connaître l'auteur de cette œuvre flamande, d'une tout autre nature, qui est encore une chose de la plus belle rareté : le polyptyque de *la Vie de sainte Godelieve.* Il provient de l'église de Ghistelles, près Bruges, c'est-à-dire le propre pays où cette sainte dame vécut et fut torturée par un époux un peu bien barbare. Godelieve, née au commencement du XIe siècle, à Boulogne, avait épousé le sieur de Ghistelles. Pour des raisons que nous ne connaissons pas, il fit subir à sa femme des traitements fort brutaux, puis il donna l'ordre qu'on l'étranglât et qu'on la jetât dans un puits. Évidemment il avait tort. La preuve, d'ailleurs, c'est que c'est sa femme que l'on a canonisée et non lui. Et la preuve aussi, c'est qu'il se fit moine (il était bien temps !), quand il eut été témoin des miracles qu'opérait désormais l'eau du puits conjugal. Tel est le drame à la fois naïf et un peu barbare, à la manière d'un conte de Perrault flamand, que retrace le polyptyque en une succession de compartiments d'une belle couleur, d'un dessin robuste et candide qui fait songer à la manière d'une sorte de Thierry Bouts de village. Aux revers des volets, quatre saints superbes montent la garde. Et d'où provient cette œuvre que son possesseur regarde toujours avec un légitime attendrissement ? Tout bonnement de l'église de Ghistelles !

Une autre œuvre flamande du XVe siècle, de bien moindre dimension, a toujours puissamment retenu notre attention dans la collection Jean Dollfus. Une Vierge, debout, en belle robe bleue et en grand manteau rouge, porte son Enfant qui tient une boule de cristal. Elle est encadrée dans une architecture de plein cintre, au delà de laquelle s'éploie un vaste paysage aux fins détails. Sur les colonnettes de ce fragment architectural sont figurées des statues d'Adam et d'Ève, conçues certainement, comme le reste, par un grand maître. Mais lequel ? Eh bien, en considérant le caractère de la tête de la Vierge, la charmante laideur malingre du bébé (si l'on peut dire que ce soit de la laideur, cette vérité et cette délicatesse), j'ai toujours eu dans l'esprit et sur les lèvres le nom de Jan Van Eyck, et je n'en saurais démordre.

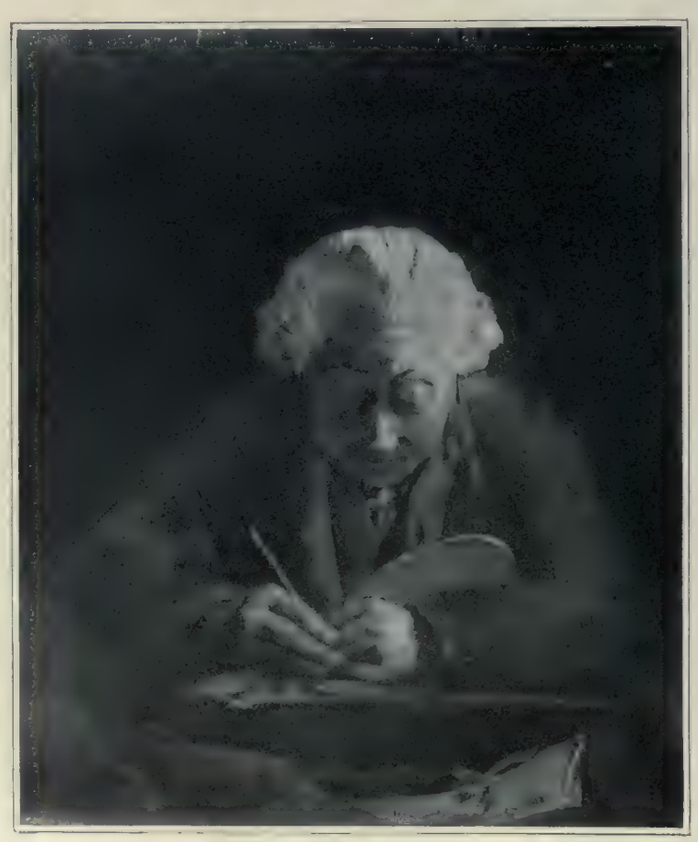
Du moins, pour un autre admirable petit tableau, représentant une Vierge, toute blanche, entre quatre anges musiciens et deux saints tout noirs, il n'y a pas de discussion : c'est une œuvre de Memling, et bien rare ! car elle est de sa première manière, ce qui se reconnait aux nimbes pleins, car plus tard le maître les ajoura. Quand on songe à ce que représente déjà de pièces exceptionnelles dans l'histoire des Primitifs ce que nous venons de résumer, on demeure un peu confondu que tout cela se trouve réuni sous un seul toit, dans le ravissant et frivole Paris moderne.

Mais nous sommes encore bien peu avancé dans notre route, et il nous faut enregistrer avec moins de commentaires encore beaucoup de peintures d'une non moindre importance si nous ne voulons pas que notre revue manque par trop d'équilibre. Le visiteur, chez M. Jean Dollfus, peut s'arrêter aux objets de sa prédilection, mais notre rôle est de donner une idée complète de tous les choix que les goûts différents peuvent faire.

Ainsi noterons-nous que Gérard David, ce frais et robuste maître que l'on commence à connaître depuis peu, grâce aux efforts d'érudits tels que MM. James Wheale, Gaston Le Breton, etc., est représenté par une Vierge entre deux saints et deux saintes. Lucas de Leyde, par une autre Vierge, peinture dont le fond, particulièrement exquis, découvre une merveilleuse vue de ville, découverte par les fenêtres. Jean Scorel (autant de noms dont s'enorgueillissent les musées les plus célèbres), par une Vierge et un Enfant Jésus tenant des cerises, également avec un paysage très remarquable. Van Orley enfin, par une *Descente de Croix,* superbement peinte, et d'ailleurs du goût le plus affecté, le plus mouvementé, pour dire le mot, le plus détestable ; mais il vient un temps où le mauvais goût d'une époque éloignée se tourne en charme piquant et en haute curiosité, et ce petit tableau, extrêmement précieux à tout prendre, est une réplique réduite, extrêmement soignée, de celui du Musée de l'Ermitage.

De qui, enfin, pour prendre congé des Primitifs et des Renaissants flamands et hollandais est le triptyque reproduit dans notre illustration, et qui représente au centre *un Calvaire,* aux côtés le donateur et la donatrice, chacun flanqué de son patron ? C'est ce que personne n'a encore pu déterminer, et peut-être ne se déterminera jamais. Mais ce qui est certain, c'est que le tableau est merveilleusement tragique, âpre, strident, d'une belle couleur qui a comme le tranchant de l'acier et qu'il est d'un grand artiste. Chose singulière, comme composition, il offre des analogies frappantes avec la grande tapisserie de Rogier Van der Weyden... Oui, mais il offre les mêmes analogies avec le petit tableau de Van Orley que nous venons de citer. Ce serait à donner envie, en sautant à pieds joints effrontément par-dessus toutes les vraisemblances et toutes les chronologies, de l'attribuer, en collaboration à Van der Weyden, et à Van Orley pour le dessin, — et à Henry Met de Bles pour la couleur. Autant dire que le problème est difficile à résoudre, mais que l'œuvre est passionnante.

Nous voici arrivé au XVIIe siècle. Des exagérés dramaturges de la fin du XVIe siècle aux opulents peintres contemporains de Rubens et de Rembrandt, ainsi qu'à ces grands maîtres eux-mêmes, le saut est immense.



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE FRAGONARD PAR LUI-MÊME
(Collection de M. Jean Dollfus)

SIR THOMAS LAWRENCE. — LA COMTESSE D'ESSEX

(Collection de M. Jean Dollfus)

LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE DAME DE QUALITÉ EN DIANE
(Collection de M. Jean Dollfus)

COROT. — JARDINS DE LA VILLA MÉDICIS A ROME
(Collection de M. Jean Dollfus)

On se trouve soudain dans un monde différent, car les transitions, comme celle que fournit par exemple Otto Wœnius, peuvent être considérées comme nulles.

De Rubens, M. Jean Dollfus possède un morceau précieux : le *Portrait de Gervatius*, la tête seulement, étude ou réplique du portrait en grand buste que possède le Musée d'Anvers. Le morceau que nous citons ici est, comme fluidité de matière et finesse de dessin, de premier ordre, et c'est un régal de considérer cette belle tête, capricieuse, curieuse, et un tant soit peu sarcastique. Rembrandt ne pouvait être absent d'une telle réunion. Sa présence s'y fait sentir par une belle et méditative tête de vieillard, qui fut naguère l'objet de l'admiration dans une exposition de la Société *Arti et Amicitiæ* à Amsterdam, et par un tableau doré, dramatique, tout sombrement étincelant d'or enfumé, *la Pythonisse* « faisant apparaître Samuel à Saül pour lui annoncer qu'il sera vaincu par les Philistins », très belle œuvre provenant de la Galerie Pommersfeld. Enfin, Van Dyck avec un portrait de Josse de Monper, et Jordaens, avec une luxuriante étude de sa femme, *Catherine Van Noort*, éclatante et nacrée, complètent cette réunion exceptionnelle sur laquelle nous aurions eu plaisir à insister, si nous n'étions pas ici dans la « maison des Primitifs », et si certaines raretés délicieuses ne nous arrêtaient pas, dans cette promenade, au détriment des Majestés elles-mêmes.

Et encore, combien sommes-nous forcé de passer de noms et d'œuvres, noms qui compléteraient l'idée de l'ensemble, œuvres qui pourraient prêter à des études séduisantes : Frans Hals (un morceau provenant de la collection de Thoré), Metsu, Albert Cuyp, H.-G. Pot, T. de Keijser, Molenaër, sont représentés dans la collection par d'excellents petits morceaux.

Mais les maitres italiens sollicitent notre attention, et le peu de place que nous nous sommes réservé maintenant pour les signaler sera encore rogné par ce qu'il nous faudra dire de nos artistes modernes.

Giotto se rencontre ici avec un très précieux petit tableau d'autel, où la mort du Sauveur est dépeinte de la façon la plus sobre et la plus pathétique, et nous aurions bien des choses à dire d'autres et nombreux spécimens de l'art primitif de Florence et de Sienne, si certaines pièces ne requéraient pas plus impérieusement une place d'honneur. De ce nombre sont deux grands panneaux oblongs, de ces devants de coffres, de *cassoni*, que les plus grands peintres non seulement n'ont pas dédaigné d'exécuter, mais encore qu'ils semblent avoir eu un plaisir tout spécial à composer, à remplir de charmants, parfois humoristiques et toujours ingénieux détails. L'un des panneaux qui figurent ici provient de la galerie Borghèse et représente *l'Histoire de Joseph*. Tous les épisodes y sont fidèlement représentés et avec beaucoup de mouvement. L'autre, de Dello Delli, retrace de la façon la plus piquante *le Mariage d'Esther et d'Assuérus*. Je ne sais toutefois si les renseignements que l'excellent Dello Delli croit nous fournir sur les mœurs assyriennes valent ceux qu'il nous donne sur les modes florentines, mais peu importe, du moment que nous sommes aussi joliment renseignés sur quelque chose.

C'est chez un marchand de drap de Florence que M. Dollfus eut la chance de dénicher ce précieux panneau, pendant ces voyages de « l'âge d'or » dont il parle en soupirant, mais en souriant. Le fait est que les marchands de drap de Florence seraient maintenant assez inutilement sollicités de céder de semblables trésors, et pour cause.

Il est d'ailleurs des aventures qui ne se renouvellent pas. Témoin celle à laquelle M. Dollfus dut de pouvoir faire entrer dans sa galerie deux œuvres de premier ordre, *la*

J.-F. MILLET. — LE RETOUR DES CHAMPS, LE SOIR
(Collection de M. Jean Dollfus)

Vierge entre saint Pierre et saint Paul, et *la Vierge entre quatre saints*. Ces deux magnifiques retables, dont le second a été reproduit à la page 9 du précédent numéro, proviennent de la collection du caissier d'un couvent de Chartreux, fanatique de peinture au point de se procurer dans sa caisse les moyens de satisfaire sa noble passion. Hélas! la collection bien-aimée de ce bon larron (l'on ne peut appeler autrement un homme qui volait pour posséder d'aussi belles madones) fut vendue par autorité de justice; mais il est permis de penser que le caissier infidèle aura été consolé s'il a jamais appris que ses tableaux préférés sont maintenant en aussi rare compagnie.

Lorsque nous aurons encore cité un superbe portrait de femme par Bronzino, *Anna Strozzi*, grave et sinistre comme une empoisonneuse (qu'elle ne fut peut-être pas, hâtons-nous de le dire), et rattaché à l'école italienne deux œuvres exquises de sa cousine germaine, l'école espagnole, deux dessus de porte de Murillo, représentant des jeux de petits Amours et provenant de la galerie du maréchal Soult, nous n'aurons fait qu'effleurer l'essentiel de la partie ancienne de la collection Dollfus.

La partie moderne et celle qui concerne le XIXe siècle ne sont ni moins importantes, ni moins variées. Rien que pour le XVIIIe siècle français, voici trois morceaux très divers et de la plus attrayante expression. Une dame en chasseresse, par Largillière, avec une bien curieuse coiffure en forme de lyre, des yeux de la plus aimable éloquence, tout un air d'aristocratique sensualité, qui inspire au spectateur toutes sortes de choses, entre lesquelles et surtout l'infini regret de ne pouvoir mettre de nom sur ce beau visage. Une autre image de femme, qui, par le goût de l'arrangement, la largeur robuste et ingénue de l'exécution, la franche acception du type, saisi avec autant d'honnêteté que d'esprit, est de Chardin, ou n'est de personne. Deuxième énigme que cette image; car qui peut être, avec son négligé rouge et ses mitaines vertes, cette femme à la fois si bonne, si laide et si intelligente? Troisième énigme, mais dont on se résigne plus aisément à ne pas avoir le mot, le portrait de jeune dame à l'ample coiffure bouclée, qui porte toutes les marques du talent de Drouais. Il nous suffit de la regarder dans les yeux qu'elle ne détourne pas, et d'apprécier comme il convient l'expression mutine d'une bouche qui n'éprouve, certes, aucune gêne à lancer le mot piquant et la vérité hardie. Son nom, nous le connaissons suffisamment, c'est la jeune Française qui se croit tout permis, et qui n'a pas tort de le croire.

H. DAUMIER. — DON QUICHOTTE ET SANCHO
(Collection de M. Jean Dollfus)

L'école anglaise n'a pas été indifférente à M. Dollfus : en voici, entre autres, pour garants, la superbe *Comtesse d'Essex*, de Lawrence, ainsi qu'un personnage de qui la mélancolie a déjà un avant-goût de romantisme.

Mais quel mot venons-nous de prononcer là! Il nous fait songer, non sans regret, que le puissant Géricault, avec une admirable *Course des Barberi, à Rome*, et que Delacroix, avec divers morceaux, dont un paysage de Champrosay et une merveilleuse esquisse exécutée de souvenir d'après *la Montée du Calvaire*, de Rubens, devront être ici mentionnés sans commentaires. D'ailleurs ils s'en passent si bien! De même Ricard, Michel, Isabey (c'est un ravissant petit tableau de ce dernier qui fut le commencement de la collection), Jongkind, Daumier, enfin tout ce qui marqua dans l'école romantique ou qui la suivit de près, sont représentés par des spécimens qui attestent la variété et la sûreté du goût qui a présidé à la réunion d'un si considérable ensemble. Le *Don Quichotte* de Daumier n'est-il pas un des meilleurs que le

GÉRICAULT. — COURSE DES BARBERI (PETITS CHEVAUX EN LIBERTÉ), AU CORSO DE ROME
(Collection de M. Jean Dollfus)

maître ait sculptés, si l'on peut dire, sur ce thème? De même encore, avec Courbet, avec Jongkind, avec Daubigny (une admirable *Vue de Villerville)*, nous en aurions long à dire si nous n'éprouvions pas une fois de plus la vérité de ce proverbe cruel, qu'il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte.

Du moins Millet et Corot ne peuvent se quitter si brièvement. Ce que nous avons dit de général à leur propos en parlant de la collection Rouart, peut s'appliquer aux morceaux que montre la collection Dollfus. Nous le transcririons ou le répéterions ici avec autant d'à-propos. Nous prions le lecteur de s'y reporter. Mais nous dirons, en particulier, que *le Retour des champs*, de J.-F. Millet, rencontré ici, a la sublimité de silhouettes des meilleures inspirations du maître; que Corot est représenté par une œuvre de jeunesse absolument prépondérante, *l'Ivresse de Silène*, grand tableau peuplé de nombreuses figures, qu'aucune histoire, même sommaire du grand maître, ne peut se dispenser de citer et d'étudier; et que le même Corot est ici honoré comme ce qu'il est, c'est-à-dire un des dieux de la peinture moderne, puisque l'on trouve de lui, chez M. Dollfus, une vue des *Jardins de l'Académie de France à Rome, la Métairie, la Pêche* (merveilleux petit panneau), *la Jeune Mère*, une *Vue prise aux environs de Genève, la Charrette* et bien d'autres morceaux encore. Le doux éblouissement qui émane de tous ces tableaux est assez intense et part d'assez haut pour ne nous point sembler crépusculaire après les clartés d'aurore dont tant de Primitifs, au début de notre visite, ont empli nos yeux.

ARSÈNE ALEXANDRE.

COROT. — LA DAME A LA PERLE
(Collection de M. Jean Dollfus)

COROT. — LA MÉTAIRIE

(Collection de M. Jean Dollfus)

Cliché Alinari. « ARA PACIS AUGUSTÆ. » — ALLÉGORIE A LA DÉESSE DE LA TERRE

ARA PACIS AUGUSTÆ[1]

Les Tentatives de reconstitution

Cliché Alinari. « ARA PACIS AUGUSTÆ. »
Fragment de Frise ornementale

L'Autel de la Paix a été décrété par le Sénat romain treize ans avant l'ère chrétienne en l'honneur de la paix donnée au monde par Auguste; il a été consacré quatre années après.

Le souvenir du monument s'était maintenu par la tradition et des médailles, mais ce n'est qu'au commencement du XVIe siècle qu'on en a découvert des vestiges sous le sol de l'ancienne voie Flaminienne, aujourd'hui à peu près le Corso Umberto Ier, près de la place San Lorenzo in Lucina.

En 1859, des fouilles opérées sous le palais Fiano firent connaître d'autres fragments, et enfin, dans ces derniers mois, de nouveaux fragments furent découverts dans le sol du palais.

. . .

L'*Ara Pacis* était une construction à peu près rectangulaire, de dimensions modérées, car elle ne mesurait que dix à onze mètres sur chacun de ses côtés; les murailles latérales, décorées de sculptures à l'extérieur comme à l'intérieur, limitaient une aire où s'élevait un autel, *ara*, sur lequel, chaque année, les prêtres et les vestales devaient faire des sacrifices votifs.

Comme je l'ai dit, un certain nombre des sculptures ont été mises au jour dès le XVIe siècle et recueillies dans les collections que se plaisaient à faire les Romains d'alors, très épris des antiques; parmi ces amateurs éclairés se trouvait le cardinal Andrea della Valle, dont la collection échut à ses héritiers, Paolo Domenico et Ottoviano Capranica; la collection entière fut acquise plus tard par le cardinal Ferdinand de Médicis.

(1) Notre collaborateur nous a fait observer que son article n'a aucune prétention historique et archéologique; ce sont de simples notes destinées à encadrer nos reproductions. — N. D. L. R.

Ce cardinal Ferdinand de Médicis, né en 1549, était le second fils de Cosimo I°, grand-duc de Toscane.

Il acheta une villa qu'avait fait construire, sur le Pincio, le cardinal Ricci, dit le cardinal de Montepulciano, du nom de sa ville natale.

Ferdinand réunit dans sa villa un grand nombre d'antiques, dont plusieurs sont de premier ordre; il suffit de citer la *Vénus dite de Médicis, les Lutteurs, le Rémouleur, les Niobides*. Parmi les autres marbres se trouvaient quelques pièces de l'*Ara Pacis,* dont les unes venaient des Capranica et dont d'autres furent achetées par le cardinal, sur les renseignements qui lui furent fournis par un de ces habiles et intelligents fureteurs qui, alors déjà, signalaient les ouvrages d'art aux personnes susceptibles d'en faire l'acquisition.

En 1587, Ferdinand se démit de la pourpre cardinalice; son frère François étant mort sans laisser d'héritiers à la couronne grand-ducale de la Toscane, Ferdinand lui succéda; il régna jusqu'en 1609. Il prit résidence au palais Pitti, à Florence, et fit venir un grand nombre de ses antiques; ses successeurs suivirent son exemple. Les statues et les bas-reliefs furent placés au palais Pitti, dans les jardins Boboli, dans les villas médicéennes des environs de Florence, sous la loggia d'Orcagna, à la galerie des Offices et, de notre temps, au musée national du Bargello et au musée archéologique.

Parmi les nombreuses pièces actuellement aux Offices, six proviennent de l'*Ara Pacis;* nous reproduisons ici : un fragment de frise ornementale, une allégorie à la déesse de la Terre, la procession des Flamines, la procession des Sénateurs, une procession avec femmes et enfants, une autre procession.

La procession avec femmes et enfants n'a pas encore été nettement spécifiée; c'est peut-être le cortège de la famille de Livie, la femme d'Auguste. On a cru longtemps que, dans la procession, avec escorte armée l'un des personnages représentait Auguste. M. Petersen, le savant archéologue qui a fait un remarquable travail sur l'*Ara Pacis,* a partagé cette opinion; il a bien voulu m'informer qu'il avait changé d'avis après avoir étudié de plus près un des bas-reliefs de la Villa Médicis.

Tous les reliefs conservés aux Offices sont en très bon

Cliché Alinari.

« ARA PACIS AUGUSTÆ. » — PROCESSION AVEC FEMMES ET ENFANTS

Cliché Alinari.

« ARA PACIS AUGUSTÆ. » — LA PROCESSION DES FLAMINES

Cliché Alinari.

« ARA PACIS AUGUSTÆ. » — PROCESSION AVEC ESCORTE ARMÉE

état; les personnages des processions sont de grandeur naturelle et donnent une idée très juste du style décoratif de l'époque impériale.

Mais la Villa Médicis ne fut pas entièrement dépouillée. Actuellement il reste à notre Académie environ soixante-dix sarcophages, statues et bas-reliefs. Dans ce nombre se trouvent engagées dans les murailles diverses pièces de l'*Ara Pacis :* deux pilastres, une frise de festons et de fruits, la façade du temple de Mars Ultor, la façade du temple de la Mater Magna, le fragment d'un sacrifice avec un bœuf et deux hommes, un autre fragment d'un sacrifice avec un bœuf et un homme à genoux, deux fragments de procession : dans l'un on a reconnu l'effigie d'Auguste.

* * *

Le musée de sculpture du Vatican conserve une procession pareille à celle de Florence; le musée du Louvre possède un fragment d'une semblable procession; le musée de Vienne a deux morceaux de frise avec des têtes humaines; le musée national de Rome a acquis un fragment de frise avec une tête d'homme. Divers autres fragments sont en Angleterre au château de Windsor et au British Museum.

Cliché Alinari. « ARA PACIS AUGUSTÆ. » — LA PROCESSION DES SÉNATEURS

* * *

Il est question de reconstituer l'*Ara Pacis Augustæ*, non évidemment sur place, mais dans un musée de Rome. On ne peut qu'applaudir à ce projet. Mais on peut remarquer que la reconstitution au moyen des morceaux anciens qui subsistent paraît être extrêmement difficile, puisque ces pièces appartiennent à des propriétaires différents. Il semble que la reconstitution au moyen de moulages serait beaucoup plus pratique. C'est peut-être l'intention du musée de Berlin, qui fait en ce moment mouler les bas-reliefs de la galerie des Offices.

(Florence.) GERSPACH.

J.-L. GÉROME

Notes & Fragments des Souvenirs inédits du Maître

J.-L. GÉROME. — VENTE D'ESCLAVES

J.-L. GÉROME. — L'EMPEREUR NAPOLÉON III RECEVANT LES AMBASSADEURS SIAMOIS AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU. — SALON DE 1865

J.-L. GÉROME

La mort de Gérome n'attriste que par le vide qu'elle cause. C'est ainsi qu'il souhaitait mourir, en plein travail, en pleine activité de pensée, d'intelligence, d'ardeur et de volonté, sans avoir distrait un jour de son labeur pour les inutiles souffrances. Et lorsqu'on songe qu'il était, sans le savoir, atteint d'un mal qui, chez d'autres, abolit la connaissance, détruit la faculté créatrice, qu'il eût pu être contraint à ces régimes qui, sans sauver le patient, sans même le soulager, prolongent seulement son agonie, on trouve mieux encore sa mort heureuse. Et chez lui, l'heureuse mort fait la terminaison et l'achèvement de la plus heureuse vie. On parle du bonheur de ceux qui meurent jeunes : qu'est-ce là? Parce qu'ils laissent dans la mémoire de ceux qui les ont aimés le parfum d'un printemps fleuri, est-ce à dire que des espérances brisées valent l'œuvre d'une longue vie, valent les réalités tangibles et certaines qui attestent à jamais l'imagination qui créa et la main exécutrice? Faire sortir du néant un peuple d'êtres et fixer leur image de façon à les rendre immortels; évoquer, des profondeurs obscures de l'histoire, les civilisations disparues et en présenter le tableau; préciser le caractère des personnages historiques et tracer d'eux une image qui soit inoubliable, telle a été la passion de Gérome et telle est son œuvre.

J.-L. GÉROME. — BELLONE

Sa mesure, il l'a fournie tout entière ; les espérances qu'il a données, il les a toutes réalisées ; sa carrière, il l'a parcourue d'un pas alerte et relevé, il l'a aplanie par la ferveur de sa foi en lui-même et l'activité joyeuse de son travail; la mort qu'il a subie, il l'avait rêvée telle, imprévue et subite. Il fut un homme heureux.

Cette sérénité, cette confiance en soi du bon maître, on la trouvera toute dans des notes autobiographiques qu'il nous avait dernièrement adressées et dont la publication est un devoir. Toute autre image que celle qu'il a ainsi tracée de lui-même serait fausse et controuvée. Gérome tenait à ce qu'on le montrât tout entier avec ses goûts, ses tendances et ses théories d'art. Celles-ci résultaient de ses longues études, de son œuvre immense, du légitime orgueil qu'il en avait pris. Elles doivent être reproduites telles quelles, lues avec le respect qu'il faut porter à ce bon travailleur, à cet être simple, qui incarna un type commun jadis parmi les artistes français, à présent presque disparu.

Le travail fut la raison d'être de sa vie, à ce point qu'on eût pu dire qu'il travaillait pour travailler plus encore que

J.-L. GÉROME. — « REX TIBICEN » — SALON DE 1874

J.-L. GÉROME. — LOUIS XIV ET MOLIÈRE. — SALON DE 1863

J.-L. GÉROME. — L'ATELIER DE RAPHAËL AU VATICAN

J.-L. GÉROME. — ARABES EN PRIÈRES

pour produire. Il aima le travail à la façon de ces maîtres ouvriers de la vieille France, dont le sang était dans ses veines. Il besognait tout le jour, ne trouvant que là son plaisir, et, la nuit venue, la tâche remplie, il descendait dans Paris pour voir et fêter les camarades. Il aimait à se délasser ainsi, et, en des sociétés toujours pareilles, avec des êtres d'habitude, qu'il retrouvait aux soirs marqués, se plaisait-il à agiter des idées, à raconter des histoires, à s'amuser d'enfantillages qui sentaient l'atelier, car il était gai, bon vivant et doux aux jeunes. Il était doux à ceux-là dont il avait éprouvé la sincérité et qu'il savait des travailleurs ; car pour ceux qui écrivent de ce qu'ils ignorent et qui s'efforcent pour jeter de la boue sur les vieux, il les tenait dans le mépris qui convient et, sur eux, ne ménageait point ses mots. Pourtant, nul moins que lui n'eut de rancune et ne se prêta plus largement à oublier. Le moment n'est point venu de raconter son œuvre de peintre et de sculpteur, œuvre qui est immense, toujours ingénieuse, souvent puissante, d'en chercher les origines et d'en suivre le développement, mais à l'homme, au compagnon, à l'ami, il n'est point trop tard pour rendre cet hommage, qu'il fut loyal et sincère, qu'il manque profondément à tous ceux qui l'ont approché, qu'il porta sa passion à bien faire et que sa vie entière y fut employée. Il fut et il resta pour tous ceux qui ont suivi son atelier, *le Patron*, et ce mot-là qu'il appliquait lui-même à *Monsieur* Delaroche, que Delaroche disait de Gros et Gros de David, établit cette glorieuse filiation de l'Art français qui le rend incomparable. Dans le désarroi des caractères et dans le commun aveulissement des âmes, l'exemple que donna Gérome n'est point si commun que les honnêtes gens, quelque forme d'art qu'ils préfèrent, ne doivent point saluer cette noble figure qui disparaît.

J.-L. GÉROME. — LA FUITE EN EGYPTE

FRÉDÉRIC MASSON.

NOTES et FRAGMENTS de J.-L. GÉROME

Il y a des artistes qui croient devoir arranger la nature : les malheureux! c'est « déranger », qu'ils devraient dire ; car, en effet, elle est admirable dans toutes ses manifestations, dans les plus petites comme dans les plus grandes choses, mais certaines gens ne veulent pas regarder, et partant, ils ne peuvent pas voir ; quant à ceux qui s'intéressent à la vie et à la vérité, ceux-là ont des surprises à chaque instant.

Exemple : il y a quelques jours, montant à mon atelier de campagne, qui est élevé et auquel on a accès par un grand escalier en plein air, — cet escalier a une rampe en bois un peu vermoulue, — j'aperçus sur la main-courante une assez grande quantité de punaises rouges ; je les regardai avec soin et je constatai sur leur carapace des dessins noirs d'une régularité parfaite, d'une jolie invention, d'un goût exquis, et d'une harmonie de couleur (noir sur rouge) très simple et très puissante : et, ce qu'il y a de curieux, toutes n'ont pas les mêmes ornements, ils sont même assez variés et sur la même espèce d'animal. — Autre exemple : j'ai, à Paris, un cadre qui contient des papillons et des coléoptères tous admirables de forme, de couleur et d'imprévu. Entre autres, un papillon blanc assez grand, mais d'une seule coloration. Au premier abord, il n'est pas séduisant et n'attire pas l'attention : on regarde et on voit deux fenêtres rondes sur chaque aile, et ces fenêtres sont vitrées !

S'il y a les artistes qui dérangent la nature, il y a ceux (et ce sont les plus nombreux) qui ont adopté des formules. Ils dessinent les nus d'une certaine façon, ils ont une manière pour les draperies, une autre pour le paysage. Les peintres de l'École allemande de jadis agissaient ainsi, et j'ai souvenance qu'à Rome, étant aller dans l'atelier d'Overbeck le jour où il recevait le public (c'était une habitude chez les artistes de ce temps-là d'avoir un jour pour tout le monde) je fus frappé (j'étais bien jeune alors) de la monotonie de tous ces dessins : les hommes ressemblaient aux femmes, avec les tétons en moins, les femmes aux enfants ou aux vieillards, avec les tétons en plus ; les draperies avaient toutes le même pli cassé, à la même place ; le paysage copié sur les arbres grêles de Raphaël, etc... C'était piteux ! Mais je n'osais rien dire, car cet artiste avait une réputation considérable. Combien usurpée ! Il en était de même de Kaulbach et des autres qui craignaient que la nature ne les mît dedans, — et alors, de chic, ils travaillaient avec soin leur petit navet, leur cher navet, leur amour de navet.

Il en était de même des sculpteurs, car je me rappelle les dithyrambes sur les œuvres de Thorwaldsen ; j'ai revu ça depuis, et c'est au-dessous du médiocre : voilà comment se font les réputations, et, une fois établies, on n'ose plus y toucher. Je suis allé à Florence, il y a quatre ans ; j'y avais séjourné dans ma grande jeunesse et n'y étais pas retourné depuis. Quelle déception ! J'ai vu s'écrouler, je ne dirai pas toutes, mais presque toutes mes admirations juvéniles.

C'est que, avec l'expérience, quand on a vu toutes choses, quand on a vieilli, qu'on s'y connaît en ces matières, qu'on ne jure plus sur la parole du maître, qu'on regarde avec ses propres yeux, qu'on juge soi-même, ah ! alors, quelle débâcle ! Les plus grands maîtres ne sont pas exempts de faiblesse, et il faut avoir une volonté extraordinaire pour se surveiller toujours ; car on est facilement, si l'on n'y prend garde, enclin à prendre des habitudes, à se servir de formules qu'on a dans la main ; Raphaël lui-même, et surtout Michel-Ange, s'étaient éloignés petit à petit de la nature pour faire un art de convention, le second surtout, qui a coulé tous les artistes de son temps, car, après lui, l'École d'Italie avait vécu, — et le mauvais exemple sévit encore de nos jours, témoin les ouvrages de MM. X... et Y..., que la pudeur me défend de nommer.

J'avais déjà remarqué que les peintres de portraits, les spécialistes en ce genre, réussissaient bien mal quand ils tentaient de faire des tableaux de figures ou de paysages. Cela tient sans doute à ce qu'ils n'ont pas exercé leur cerveau dans ce sens, ou peut-être parce qu'ils n'ont pas les facultés nécessaires pour la composition, l'invention, etc..., et je puis le dire des plus grands.

On a publié dernièrement deux volumes, l'un sur Van Dyck, l'autre sur Gainsborough. Voilà deux maîtres portraitistes, qui ont exécuté des ouvrages de premier ordre ; mais quand Van Dyck a entrepris des scènes religieuses, quand Gainsborough a peint des paysages, leurs œuvres ne dépassent pas la moyenne ; aussi, dans ces deux livres, dans l'intérêt de ces grands artistes, on aurait dû supprimer les tableaux et paysages. Ils y auraient gagné tous deux.

En 1840, j'avais seize ans, je venais de terminer mes études classiques, et je partis pour Paris, où j'entrai à l'atelier de M. Delaroche.

C'était un excellent professeur, qui m'a donné à moi et à mes camarades d'excellents conseils, que nous avons suivis, et nous nous en sommes bien

Cliché Fiorillo.

J.-L. GÉROME. — TAMERLAN. — Statuette bronze émaillé

trouvés. Il nous prescrivit l'étude de Phidias, toujours Phidias, rien que Phidias, en dehors des dessins et peinture d'après le modèle, que nous exécutions le matin. Ces travaux, bien menés, nous ont mis dans l'esprit des idées sérieuses et saines, et je garderai toujours à mon maître une grande reconnaissance pour m'avoir mis dans la bonne voie, une voie large et qui s'étend à l'infini, c'est-à-dire que, n'étant pas bornée, elle n'aboutit pas à une impasse. Mes camarades et moi avions l'amour des choses, et nous poussions nos études d'après nature à la dernière limite, ne trouvant jamais que c'était assez bien, car nous avions de la sincérité, et la sincérité est la qualité maîtresse d'un peintre.

J.-L. GÉROME. — JEUNES GRECS FAISANT BATTRE DES COQS
Salon de 1847 (*Musée du Luxembourg*)

La nature, *cette bonne mère!* comme disait Grassot avec un accent grotesque, et il avait raison dans sa blague, c'est en effet la bonne mère, *Alma Mater*. Un véritable artiste n'a qu'à se mettre face à face avec elle, la regarder avec émotion, l'interroger avec tendresse, elle lui répondra par ses meilleurs sourires. A ces qualités de sincérité et d'amour, il faut ajouter le travail, le travail acharné, continu et constant, car sans lui rien ne vaut. Dans un petit discours que je débitais après boire à de jeunes artistes, je leur conseillais d'imiter un travailleur sérieux, Chevreul, qui, arrivé à la limite extrême de la vie, travaillait encore, et il disait, non sans un légitime orgueil : « Je suis le plus vieil étudiant de France », et j'ajoutais : « Voulez-vous être heureux dans la vie? Faites comme Chevreul, restez toujours étudiants. »

En 1843, M. Delaroche, pour des raisons qui n'étaient guère en notre faveur, ferma l'atelier et partit pour l'Italie. Je le suivis. J'étais maigre, nerveux, fatigué d'avoir travaillé d'arrache-pied dans des locaux surchauffés, d'avoir trop fumé, etc... Je me mis à faire des paysages, de l'architecture, des animaux, toujours en plein air; et, après trois ou quatre mois de séjour, j'avais rétabli ma santé. Mon intelligence s'était développée à la vue des belles choses et surtout en contemplant et en serrant au plus près la belle nature qui, dans les États Romains, ne laisse rien à désirer, ni comme forme, ni comme couleur, ni comme poésie. Je passai une année entière en Italie, j'y fis des voyages à pied, sac au dos, et je revins rapportant une série d'études, mais, ce qui est mieux, avec le cerveau élargi.

Rentré à Paris après une année d'absence, je retournai à l'atelier, dont la direction avait été confiée à M. Glayre. Je

J.-L. GÉROME. — 7 DÉCEMBRE 1815 NEUF HEURES DU MATIN — Salon de 1868

me remis à l'étude du nu, que j'avais été obligé de délaisser. Au concours du Prix de Rome, je fus classé le premier à l'esquisse et refusé à la figure, et je me dis, non sans raison, que de ce côté-là je devais porter tous mes efforts. Aussi je commençai une toile, avec des personnages nus de grandeur nature, qui devaient surtout être pour moi des sujets d'étude. Cet ouvrage terminé, je l'envoyai au Salon; c'était en 1847. Il eut, à mon grand étonnement, un succès sérieux : je dis à mon grand étonnement, car je n'y croyais pas, et j'avais de la méfiance; il me semblait qu'on me faisait une plaisanterie; mais il fallut bien me rendre à l'évidence quand parut le feuilleton de Théophile Gautier, un peu trop dithyrambique à mon sens, eu égard à l'objet. A cette époque, j'étais très timide, et je n'avais pas osé aller remercier Gautier, et voici ce qui se passa quelques semaines plus tard.

Arsène Houssaye, que je connaissais un peu et qui dirigeait la *Gazette des Beaux-Arts*, m'avait demandé de lui faire un dessin de mon tableau *le Combat de Coqs*, et, après l'avoir terminé, je le portai aux bureaux du journal, dans l'hôtel de Chimay, acheté depuis par l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais. J'entre dans un grand salon où plusieurs personnes attendaient et, après avoir déposé mon petit dessin sous verre sur une table, je m'assis dans un fauteuil, attendant comme les autres, lorsqu'un Monsieur à longs cheveux (c'était la mode du temps), qui avait aperçu le dessin : « Tiens! dit-il, le tableau de Gérome! » Et, se retournant vers les personnes présentes : « Qui l'a fait? Il est bien! — C'est moi. — Qui êtes-vous? — Je suis l'auteur du tableau. — Eh bien, moi, je suis Théophile Gautier. J'espère que vous avez été content de mon article. » C'est alors que je profitai de l'occasion pour lui dire toute ma gratitude, et j'ajoutai : « Voulez-vous me permettre de vous remercier d'une autre façon, en vous offrant le dessin? Je

J.-L. GÉROME. — MUSIQUE RUSSE OU RÉCRÉATION DU CAMP. — SOUVENIR DE MOLDAVIE. — Salon de 1855

serai charmé de le savoir entre vos mains. » C'est de ce jour qu'ont commencé mes relations avec ce grand artiste, et je me trouve heureux de l'avoir compté au nombre de mes amis.

Tristia! Cet homme de grand talent, qui a été l'honneur des lettres françaises, gagnait à peine de quoi vivre, il a toujours été un miséreux.

L'année suivante, j'avais envoyé au Salon *Anacréon, Bacchus et l'Amour*. C'était en 1848. Le désordre commençait, et tous les tableaux envoyés furent accrochés, c'était pitoyable; aussi, l'année suivante, on revint à de meilleurs errements dans un autre local, car on avait enfin compris qu'il était dangereux d'accrocher des tableaux sur ceux des maîtres du Louvre, et que, d'ailleurs, il fallait un endroit spécial pour les expositions annuelles, qui allaient devenir de plus en plus nombreuses, pour aboutir à ce qu'elles sont de nos jours, immenses et absurdes. Il y a tant et tant de tableaux que tout est confondu, le bon, le mauvais, le médiocre et le pire, à ce point qu'on les distingue à peine les uns des autres et que personne n'y prend plus d'intérêt. Voilà un joli résultat.

Je ne puis manquer de parler de mon camarade Baudry, puisque j'en ai l'occasion; il mérite mon bon souvenir, car je n'ai jamais eu qu'à me louer de mes relations avec lui. Il était un fidèle ami.

Un jour, il arrive le matin à mon atelier, en costume de travail, c'est-à-dire en veston, et, en plus, une seconde veste fourrée avec grand collet qui lui montait aux oreilles. C'est qu'alors il exécutait ses peintures de l'Opéra et travaillait dans les greniers où la température était froide. « Fais-moi mon portrait. — Certes! » Et je pris mon papier et mon crayon. Je fus plus tard bien heureux d'avoir fait ce des-

J.-L. GÉROME. — JÉRUSALEM. — *Consummatum est...* — Salon de 1868

sin, car on m'a commandé sa statue pour son pays, et je n'ai eu qu'à copier. C'est pourquoi ce personnage en bronze a une simplicité et un naturel que je n'aurais jamais trouvés, si je ne les avais pas saisis sur le vif. Tant il est vrai que rien ne se perd, et qu'on bénéficie dans l'avenir des travaux antérieurs, s'ils ont été exécutés avec sincérité.

MARÉCHAL NEY
« CONSUMMATUM EST »

Cette année a été pour moi quelque peu néfaste, au point de vue de mes deux toiles exposées.

Tout d'abord, on avait fait des racontars bizarres sur le tableau de la mort du Maréchal, qui, comme le disait plus tard un pair de France, a été un assassinat juridique, et M. Edgar Ney s'en était ému, sans l'avoir vu.

Il me fit demander par le surintendant, M. de Nieuwerkerque, de ne pas mettre cet ouvrage sous les yeux du public. Je répondis que je ne voulais pas être désagréable à M. Ney, qu'on l'avait trompé, qu'il vint chez moi voir le tableau et que je le ferais juge de cette question. Il ne vint pas, et comme M. le surintendant insistait, je lui fis savoir que j'exposerais *la Mort du maréchal Ney*, attendu que les peintres avaient le droit d'écrire l'histoire avec leur pinceau comme les littérateurs avec leur plume, et que je ne manquerais pas à ce devoir. J'avais tâché, en représentant cette scène, de la rendre simplement comme je supposais qu'elle avait dû se passer, et il était tout naturel que le Maréchal, frappé à mort, fût tombé le nez dans la boue : c'était là ce qu'on me reprochait. Etrange ! étrange !

J.-L. GÉROME. — DEUX AUGURES. — Salon de 1861

Donc le tableau fut accroché, et, comme l'Empereur, faisant sa visite au Salon avant l'ouverture, n'avait rien dit, il resta dans son coin, où on avait cherché à le dissimuler. Cela fit son succès.

A ce propos, une petite anecdote que m'a contée Charles Blanc. La conduite du Maréchal, disons-le, n'avait pas été franche dans les

derniers temps, vous le savez mieux que personne, et c'est son supplice injuste, car il était garanti par les Capitulations, qui l'a réhabilité. Donc Charles Blanc était dans un cabriolet (il y a longtemps de cela !), à côté du cocher, et, comme ils passaient près de l'endroit où avait eu lieu la fusillade, ils se mirent à parler de l'événement. Le cocher dit : « Ils l'ont débarbouillé dans son sang ! » Cette parole mérite d'être retenue.

J'avais, la même année, le tableau *Consummatum est,* qui représente seulement les ombres portées des trois croix : *Inde iræ.* Les feuilles religieuses me traînèrent dans la crotte, mais je n'en fus pas plus maculé pour cela. « Comment, il n'a pas montré le Christ, son visage, ses plaies, les soldats jouant aux dés, le manteau, la Vierge, Madeleine, etc...! » toutes les vieilleries rebattues, les lieux communs, les choses convenues... Eh bien, non, et j'ai bien fait et ne m'en repens point. A la suite je me disais : Décidément, il ne faut toucher ni à la politique, ni à la religion, si on veut être tranquille. Comme j'ai tenté bien des choses dans ma carrière, et tâché de ne pas parcourir les chemins battus, j'ai toujours été éreinté par MM. les critiques d'art. C'est à mon honneur, je m'en réjouis.

Une chose qui m'a toujours étonné, c'est qu'on n'ait jamais songé à traiter certains sujets. Celui des *deux augures*, par exemple, qui est un des côtés comiques de l'antiquité. J'ai été frappé de cet oubli et l'ai réparé. Cet ouvrage a été un de mes meilleurs succès, justement parce qu'on ne l'avait jamais vu.

La trouvaille des motifs est des plus intéressantes, et tient souvent à bien peu de chose : un accident, un contraste de couleurs, une heureuse fortune. — J'étais un jour invité à dîner à Versailles, et, comme j'arrivais en retard, le maître de la maison, sans m'attendre, était allé visiter Trianon avec les amis. Je me mis à leur recherche dans le parc et je revenais à la ville lorsque, levant les yeux, j'aperçus le château, doré dans ses faites par les derniers rayons du soleil couchant, tout le reste dans l'ombre, et, au-dessus, la lune verdâtre ! C'était saisissant, et c'est ce qui a donné naissance à *la Promenade de la Cour de Louis XIV.* Si je n'avais pas été invité à dîner à Versailles, si je n'avais pas été en retard, si j'avais rencontré mes camarades, je n'aurais jamais songé à ce sujet-là, et il valait la peine d'être traité.

Parmi les tableaux de l'Histoire romaine, un des meilleurs (tout est relatif) est le *Pollice Verso.* Pourquoi ? Parce qu'à ce moment-là j'avais en mains tous les documents nécessaires à la suite de mes recherches, et puis, un de mes amis, le général de Reffye, alors colonel, avait été envoyé en Italie, par l'empereur Napoléon III, pour faire exécuter des moulages d'après la colonne de Trajan. Il s'était rendu de Rome à Naples, où il avait fait faire des bons creux des casques, jambières, boucliers de gladiateurs, et ce fut dans ces moules que furent faites des galvanoplasties, de sorte que j'ai en ma possession des épreuves identiques aux originaux, de sorte que mon modèle, une fois habillé, est un véritable gladiateur. J'ai souvenance que, Meissonier travaillant chez moi (je ne me rappelle plus à quelle occasion), comme je m'occupais d'un tableau du Cirque, je fis équiper mon modèle dans un petit atelier attenant à celui où il peignait, et, quand il entra, mon illustre confrère fut dans un étonnement et une

J.-L. GÉROME. — *Pollice Verso*

J.-L. GÉROME. — GLADIATEURS. — Exposition universelle 1878

stupéfaction que je ne saurais oublier. C'était assez naturel, je lui montrais une vérité qu'il ne connaissait pas.

Une jeune Américaine m'avait écrit pour me demander ce que signifiait au juste *Pollice Verso*. Je lui répondis que le pouce en bas voulait dire : la mort du vaincu ; que, lorsque le peuple romain faisait grâce au gladiateur qui était tombé, mais s'était vaillamment comporté, il levait en l'air les deux doigts de la main droite, et j'ajoutais : Cette grâce était rarement accordée, car à ces époques relativement lointaines, l'homme était déjà presque aussi féroce qu'il l'est aujourd'hui.

MUSIQUE RUSSE

Un de mes premiers voyages en Orient date de 1853. J'étais parti avec Got, et, chemin faisant, nous visitâmes l'Allemagne, la Hongrie, et descendant le Danube, nous arrivâmes à Galatz, nous rendant à Constantinople.

Mais le bateau de la mer Noire venait de partir et nous étions cloués pour huit jours dans ce trou infect, au bord du beau Danube bleu. Heureusement les Russes venaient de passer le Pruth et avaient établi un camp à Galatz : comme il était près de la ville, c'était notre récréation d'y aller et d'observer, et c'est à cette occasion que j'ai vu les musiciens russes, réunis en cercle, chanter et jouer de divers instruments pour accompagner le danseur.

Cette toile fut exposée en 1855, et c'est à elle que je dois d'avoir fait la connaissance de M. Horace Vernet, qui avait vécu longtemps en Russie et qui, trouvant cet ouvrage à son goût, me fit demander d'aller le voir. Depuis, j'ai toujours été très lié avec lui. C'était un homme d'esprit, d'une conversation intéressante, car il avait beaucoup voyagé, beaucoup vu, et il était l'ami de plusieurs souverains. A son sujet, deux petites anecdotes :

C'était dans les derniers jours de sa vie, j'allai le voir, il était dans son lit et Madame Vernet lui avait donné un manchon de petit-gris pour qu'il pût sortir ses mains sans se refroidir. A peine avais-je franchi le seuil de sa porte qu'il se mit le manchon sur la tête, disant : « *Trompette blessé.* »

Trois jours après, Jalabert, qui le connaissait de longue date, va, comme moi, lui faire visite. Il était près de sa fin ; en conséquence, l'entrevue fut courte et discrète. Jalabert lui serra la main avant son départ. « Excusez, lui dit-il, si je ne vous reconduis pas. » Deux heures après, il était mort.

J.-L. GÉROME. — ANACRÉON ENTRE BACCHUS ET L'AMOUR. — Statue marbre. — Salon de 1881

Dès ma jeunesse, je m'étais occupé des bêtes, car je m'étais dit que, pour être un peintre sérieux, capable de mener à bonne fin toute espèce de tableaux, il fallait tout savoir, aussi bien le paysage que l'architecture, que les animaux, et par conséquent j'avais tout à apprendre. Voilà un problème sérieux à résoudre, et qui demande une longue continuité d'efforts. J'ai eu la bonne fortune d'avoir pour camarades de jeunesse Frémiet et Jacquemart, deux sculpteurs d'animaux, et c'est à leur exemple que j'ai entrepris cette série d'études, allant en été, tous les matins, au Jardin des Plantes, puis, plus tard, fréquentant toutes les ménageries. Un jour que je travaillais dans un de ces établissements nomades, la patronne me dit qu'elle partait pour Beauvais. Et moi aussi, je pris le chemin de Beauvais pour ne pas abandonner les lions et les tigres; on a dit que je suivais la dompteuse. Elle avait soixante-dix ans! En voilà de méchantes langues!

Bref, j'ai bien agi en étudiant les animaux, puisque j'ai fait beaucoup de tableaux de félins, que j'ai exécuté des sculptures équestres où le cheval joue un rôle important, toutes choses dont je ne me serais jamais tiré à mon honneur si, dès ma jeunesse, je n'avais travaillé la question; car un artiste peut avoir beaucoup de talent, s'il n'a pas fait des études préalables et de longue main, il ne saurait de prime abord rendre, même approximativement, ce qu'il ignore. *Ars longa, vita brevis,* dit un proverbe; eh bien, chez d'aucuns, la vie est plus longue que leur art qui est court; ils n'ont pas approvisionné leur grenier d'abondance, et la disette arrive vite.

Je ne parle pas de certains artistes, de quelque talent d'ailleurs, mais d'un esprit borné, qui font toujours le même tableau (toujours le même!), à des milliers et des milliers d'exemplaires. Quels maçons!

* * *

Quelques réflexions à propos du cheval. Phidias a fait des chevaux d'une bonne construction, dans de bonnes dimensions relatives, dans de bons et vrais mouvements; dans de justes proportions, c'est-à-dire que la tête a sa longueur juste, la hauteur au garrot est égale à la longueur de la pointe de l'épaule à celle des fesses, etc... Pour retrouver des représentations du cheval dans d'exactes conditions de longueur et de mouvement il faut arriver à nos jours. Depuis l'époque où il vivait,

J.-L. GÉRÔME — RÉCEPTION DU GRAND CONDÉ PAR LOUIS XIV

on n'a pas su faire un cheval. A quoi cela tient-il? A ce que les artistes romains, plus tard ceux de la Renaissance, ceux des temps de Louis XIV, Louis XV, s'intéressaient très peu aux animaux en général. A voir ce qu'ils ont produit en ce genre, on dirait qu'ils avaient pour eux un profond mépris; aussi, quelles bêtes fantastiques! quels sacs de coton montés sur quatre pattes! C'est à ne pas le croire, quand on a étudié et regardé. Le cheval était devenu une formule, comme le lion frisé Louis XV. Géricault, Carle Vernet et Horace Vernet ont commencé à l'étudier plus sérieusement, mais ils n'avaient aucune idée des allures, et la tête de leurs chevaux était toujours trop petite.

Ce n'est que de nos jours qu'on a enfin pris un compas et mesuré toutes choses et qu'on est arrivé à de bons résultats, parce que des artistes sérieux s'en sont occupés sérieusement. Il n'y a pas plus de trente ans qu'on met un cheval au pas, auparavant c'était toujours le trot, c'est-à-dire les deux jambes opposées en diagonale.

Meissonier le premier a fait le pas et ce n'est pas son moindre titre à l'estime de ses confrères : pour arriver à ce résultat, il avait fait placer dans une prairie un petit chemin de fer, sur les rails il avait placé un fauteuil roulant, qu'on poussait de la même vitesse qu'un cheval marchant au pas à côté de lui parallèlement. Quand, sur son papier, il avait placé une jambe dans une certaine position, il regardait la place que prenait une autre jambe au même moment précis, puis la seconde, puis la troisième, et il résolut le problème.

Quand les trois peintres que j'ai cités plus haut, avaient à dessiner un cheval aux grandes allures, ils lui étendaient les quatre pattes, comme ces joujoux qu'on donne aux enfants. Qu'il y ait dans le tableau deux, trois, quatre... chevaux, ils sont tous dans ce même mouvement : j'avais été dès longtemps frappé de cette monotonie, et voici ce qui m'est arrivé. Il y a une trentaine d'années environ, j'étais allé à New-Market chez un éleveur de chevaux de course, et dans la plaine on les entraînait quatre par quatre. Je regardai, et non sans un certain étonnement, je vis sous le ventre des animaux, comme une espèce de roue. Mais, me dis-je, il faut tâcher de rendre cette roue; et rentré chez moi, je fis plusieurs croquis séparés dans plusieurs moments du galop, depuis la plus grande extension des pattes jusqu'au moment où toutes quatre elles se réunissent sous le ventre. Je décalquai ces dessins, les uns derrière les autres, et l'effet se trouva rendu.

Chez nous on est très routinier (oh! la Sainte Routine), et comme, depuis des siècles et des siècles, nous avons été élevés dans le mensonge, quand quelqu'un s'avise de parler le langage de la vérité, nous ne le comprenons pas, c'est pourquoi, lorsque Morot a mis sous les yeux du public son tableau d'une *Charge de cuirassiers*, ç'a été un tolle général. Maintenant ils l'imitent tous.

* * *

J'avais dès longtemps pensé à Louis XIV recevant le Grand Condé, surtout à une époque où j'avais sur le chevalet plusieurs tableaux représentant des scènes de ce temps-là, et pour lesquels j'avais fait des dépenses considérables de costumes. J'étais bien outillé pour entreprendre pareil ouvrage. Mais un de mes amis venait d'avoir la même idée, et il menait à fin ce travail. C'était piteux, quoique exécuté avec un certain talent, car cette scène grandiose se passait dans un escalier petit, étroit, miséreux, un véritable escalier de service.

Alors je me dis : ce tableau est encore à faire. J'y songeais toujours et j'entrevoyais la chose; ce qui me manquait, c'était, comme on dit, le cadre, lorsque furetant, je découvris une gravure de l'époque qui représentait le grand escalier des Ambassadeurs, avec son perron et sa double révolution.

Muni de ce document, c'était fait, il n'y avait plus qu'une question de travail, et le travail ne m'a jamais effrayé.

Je regrette que cet ouvrage ne soit pas au musée de Chantilly où était sa place naturelle. M. le duc d'Aumale m'a souvent reproché de ne l'avoir pas averti, je lui ai fait entendre que je ne pouvais pas, et il l'a bien compris.

* * *

Dans un séjour à Brousse, j'avais été frappé de l'architecture des Bains, et c'était bien l'occasion de faire des études de figures nues. Il ne s'agissait que d'aller voir ce qui se passait à l'intérieur, et de remplacer les femmes par d'autres femmes, mais il fallait une étude de cet intérieur, et comme la température était extrêmement élevée, je n'hésitai pas à me mettre « dans le simple appareil d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil », c'est-à-dire complètement nu; assis sur mon trépied, ma boîte à couleurs sur les genoux, ma palette à la main, j'étais un peu grotesque, mais il faut savoir se plier à toutes les nécessités. J'avais eu l'intention de faire mon portrait dans ce costume, j'y ai renoncé, craignant que mon image *(dal vero)* ne m'amenât trop de bonnes fortunes.

* * *

Je connaissais un peu Mademoiselle Rachel; sa sœur Sarah Félix m'avait commandé son

J.-L. GÉROME. — TANAGRA. — Marbre peint

portrait. Malheureusement notre grande tragédienne est tombée malade au moment où j'allais commencer. Elle est partie pour l'Égypte, puis, de retour, n'allant pas mieux, on lui avait conseillé de se rendre au Canet pour passer l'hiver. Elle y mourut. J'ai beaucoup regretté de n'avoir pu faire ce portrait d'après nature, et l'ai exécuté d'après des renseignements qu'elle m'avait donnés en partant.

Il fait partie de la collection du Théâtre-Français.

* * *

Ce n'est que tardivement que j'ai fait de la sculpture, à mon grand regret, mais j'avais une nombreuse famille à élever, et la sculpture n'est pas un art rémunérateur.

Mon premier ouvrage, *Pollice Verso*, date de l'Exposition

(Cliché Eurville)

J.-L. GÉROME. — JULES CÉSAR. — Bronze

Universelle de 1878. Comme on n'avait réservé que peu de place pour les sculpteurs, je ne voulais pas, moi peintre, venir prendre une place à mes confrères qui n'en avaient pas assez. Comme j'avais pour ami Davioud, l'architecte du palais du Trocadéro, je lui demandai de me donner un endroit où placer mon groupe, et il l'installa au milieu du vestibule où tout le monde passait, de sorte qu'on était forcé de le voir.

Il y avait ceci de particulier, c'est que chacun serrait la main du Gladiateur vaincu, et il m'est revenu avec sa main complètement luisante, toute la patine avait disparu à l'instar du pied de saint Pierre à Rome, poli par les baisers des fidèles.

Depuis j'ai continué, entre temps, à faire plusieurs ouvrages en marbre et en bronze, *Anacréon*, *Tanagra*, etc... Cette dernière figure a été colorée et mes bons confrères à cette occasion n'ont pas manqué de me blaguer à outrance. Je m'y attendais, car je troublais la bonne routine.

A la suite arrive une statue de *Bellone*, avec les chairs en ivoire et le corps en bronze, patiné de diverses couleurs, les clameurs continuent, mais je m'en...

Ah ! il est bien dangereux d'innover, car quelle que soit la

Cliché Fiorillo.

J.-L. GÉROME. — FRÉDÉRIC LE GRAND. — Statuette bronze émaillé

tentative, ça ennuie les gens, mais les choses finissent par se tasser, et si l'expérience a réussi au premier, on finit par l'imiter.

Je me souviens qu'au moment où, après avoir fini le marbre de *Tanagra*, j'étais le matin en train de préparer des tons sur ma palette, survient un ami qui, me voyant arranger des couleurs devant ce marbre, me dit :

« Qu'est-ce que tu vas faire ?

— Je vais la peindre.

— C'est impossible !

— Tu vas bien voir » ; et au moment où je m'apprêtais à donner un coup de pinceau :

« Attends, dit-il, je m'en vais, je ne peux pas assister à pareille folie, et il partit.

— Bon voyage ! »

* * *

Les ouvrages qui m'ont le plus intéressé à exécuter sont les statues équestres des hommes de guerre qui font partie de la dernière série de mes ouvrages.

C'est que, dès longtemps, je m'étais adonné à l'étude du cheval et que, de plus, j'ai été un cavalier.

Or, s'il est très nécessaire de connaître un animal dans ses proportions, dans sa construction, il est plus nécessaire encore de savoir ses allures, ses manières d'être en telle ou telle circonstance. En un mot, j'estime que pour être un bon peintre ou bon sculpteur de chevaux, il faut être un peu maquignon et surtout centaure.

Avant de commencer la statue d'un homme célèbre appartenant à une époque déjà éloignée, il est indispensable de savoir dans quel milieu il a vécu, ce qu'il fut lui-même, quel a été son état d'âme, comme on dit aujourd'hui, car il s'agit de rendre l'esprit aussi bien que le corps, et, dans une petite figurine, faire revivre toute une époque et en donner la sensation.

Il faut donc remonter aux sources pures, à l'histoire : c'est pourquoi, avant d'entreprendre la statue de Timour-Leng, j'ai lu tout ce qui a été écrit sur les Mongols, surtout un livre précieux : *Les mémoires de Baber, petit-fils de Gengis-Khan et conquérant de l'Hindoustan*. Ces mémoires sont authentiques et l'expression de la vérité, car l'auteur avoue qu'il était ivrogne et... bien autre chose.

Chose un peu singulière, toujours à propos de Timour. J'ai toujours été ce qu'on appelle un bibeloteur, et, même quand j'étais pauvre, j'achetais de temps en temps un objet ancien, de sorte qu'avec les années, j'ai réuni bien des choses. Et il s'est trouvé que j'avais en nature tout le costume pour mon Timour : le casque, le pantalon de mailles avec plaques, les carquois, etc..., ce qui a beaucoup facilité ma besogne.

Cliché Fiorillo

J.-L. GÉROME. — BONAPARTE ENTRANT AU CAIRE. — Statuette bronze émaillé

En somme et pour en finir, je conclus que j'ai beaucoup trimé, beaucoup peiné dans tous les sens, j'ai été un artiste de bonne volonté, j'espère qu'il me sera beaucoup pardonné.

J.-L. GÉROME.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 27 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mars 1904

J.-B. GREUZE. — LES DEUX AMIES

Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

P. WOUWERMAN. — HALTE DE CAVALIERS

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

Le Legs Arthur de Rothschild au Louvre

M. le baron Arthur de Rothschild, s'inspirant du bel exemple de sa mère, a légué au Louvre quelques excellents tableaux flamands et hollandais et quatre peintures de Greuze très importantes.

Non loin de la *Laitière*, si célèbre et si admirée dès le premier jour de son exposition publique, viendront bientôt prendre place d'autres toiles intitulées : *l'Oiseau mort, l'Enfant à la Poupée, l'Effroi* et *les Deux Amies*, dont le succès ne sera certainement pas moins grand.

Le premier de ces tableaux doit être identifié avec celui qui figura au Salon de l'an VIII (n° 174), sous le titre : *Un Enfant hésitant de toucher un Oiseau, dans la crainte qu'il ne soit mort.* Ce titre, d'une précision méticuleuse habituelle à Greuze, nous permet de distinguer ce tableau de ceux des Salons de 1759 et de 1765, représentant, comme celui-ci, le chagrin d'une fillette à la mort de son oiseau. Toute l'habileté de ce peintre de l'enfance à rendre la grâce naïve, le charme ingénu, la beauté naissante de la jeune fille, se manifeste dans cette peinture d'une coloration claire et blonde, d'une exécution très souple et très enveloppée.

L'Enfant à la Poupée et *l'Effroi* nous montrent deux fillettes en buste, d'une grâce enfantine et maniérée. Il faut admirer avec quel soin, quelle précaution même est peint, ou plutôt caressé par le pinceau, le modelé délicat de ces visages d'enfants dont les traits sont à peine formés encore, la souplesse de ces cheveux fins, abondants et ondulés, tandis que les vêtements, les accessoires sont exécutés plus vigoureusement. *L'Effroi* est une étude préparatoire pour le tableau, gravé par Jules Jacquemart, que possède le Metropolitan Museum de New-York.

Le tableau des *Deux Amies* est une composition des plus agréables. Deux jeunes filles, jolies toutes deux, l'une blonde, l'autre brune, légèrement vêtues d'étoffes flottantes, la gorge et les bras nus, se promènent, enlacées, dans un paysage riant. Ce groupe charmant est une des plus gra-

D. TENIERS. — LE CABARET
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

J. RUYSDAEL. — LA ROUTE
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

terre, ont eu la plus grande influence sur le développement de la peinture dans ce pays, et ont établi la vogue toujours croissante des amateurs anglais pour les œuvres de Greuze.

Ce maître qui figurait déjà au Louvre avec plus d'honneur qu'aucun autre peintre français, y pourra désormais être étudié sous les aspects les plus variés de son talent, par des œuvres capitales. Que ne peut-on en dire autant de tant d'artistes charmants du XVIIIe siècle, des Fragonard, des Watteau, des Pater qui attendront probablement longtemps encore une fortune égale à celle de Greuze !

Auprès de ces riantes images, les tableaux flamands et hollandais légués au Louvre par M. le baron Arthur de Rothschild paraitront quelque cieuses inventions du vieux maître; car nous pensons que cette œuvre, restée inachevée, d'une exécution un peu alourdie, est une des dernières peintures de Greuze, peut-être même pourrait-on parfois y soupçonner la main d'un élève. L'aspect en est clair et gai, et l'on peut aisément prévoir la très grande célébrité de cette œuvre quand le public la connaîtra. Déjà, croyons-nous, des compositions analogues, conservées en Angle-

BACKHUYSEN. — LA CÔTE DE SCHEVENINGUE
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

HOBBEMA — FERME SOUS BOIS

Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

peu austères. Mais ils sont d'une exécution assez solide et assez forte pour n'avoir à redouter aucune comparaison. Deux peintures de Téniers sont d'une qualité exceptionnelle : l'une nous montre, devant une auberge rustique, une réunion de paysans, les uns attablés et buvant, d'autres très occupés à jouer aux boules, d'autres regardant en fumant ; à droite, le paysage, mouvementé et boisé, s'étend au loin, sous un ciel gris très lumineux d'une exécution très souple et très large. Le second tableau nous fait pénétrer dans un de ces intérieurs rustiques, que le peintre fréquentait : une gravure de Lépicié nous donne le titre imprévu d'une scène analogue. C'était, paraît-il, des réunions de francs-maçons flamands, plus occupés à boire, à jouer et fumer qu'à toute autre besogne. Était-ce donc là ce qui déplaisait tant à Louis XIV ? — L'exécution de ce tableau est libre et puissante, elle égale celle des meilleures œuvres de ce maître que possède le Musée. Il est signé à gauche, ainsi que le précédent : D. Téniers f.

Après le peintre des paysans, le peintre des chasseurs et des brigands, Ph. Wouwerman, qui est représenté ici par une œuvre importante, une *Halte de Cavaliers,* nous faisant assister à quelque scène de brigandage comme ce maître aimait à en peindre. C'est bien dans un repaire qu'il nous a conduits. Une sentinelle à cheval veille, à gauche, à la sécurité de tous. Les uns sont en selle, d'autres, descendus de cheval ; l'un d'eux pousse devant lui un pauvre hère dont on espère

D. TÉNIERS. — LES JOUEURS DE BOULES
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

à coup sûr tirer quelques renseignements utiles sur les riches habitants ou voyageurs du pays. Sa mine misérable, son attitude piteuse font contraste avec les riches costumes, chapeaux à plumes et larges bottes, avec la belle assurance des seigneurs brigands. Quelques compagnons, assis à terre, à droite, ennemis de l'oisiveté sans doute, sont fort occupés à jouer aux cartes.

C'est encore l'idée de combat et de lutte que devrait évoquer une très belle marine de Backhuysen. Mais le ciel est si riant, si ensoleillé, la mer paraît si calme, une barque, montée par quelques pêcheurs au premier plan, navigue si paisiblement que nous ne pouvons nous résoudre à voir autre chose qu'une belle manœuvre dans l'évolution de ces hauts navires ; les coups de canon qu'ils tirent ne semblent avoir causé aucun dommage dans leurs coques sculptées ni dans leurs majestueuses et fières voilures. C'est une évolution d'escadre en vue des côtes de Scheveningen, et je ne connais pas de tableau de ce maître dont la lumière soit aussi argentée et douce, l'exécution aussi solide que celle de ce tableau, qui égale les meilleures œuvres de W. Van de Velde ou de Van de Capelle.

Deux paysages complètent cet ensemble remarquable, exécutés par les deux plus célèbres paysagistes hollandais : l'un est de Jacob Ruysdael et nous montre une route s'en-

J.-B. GREUZE. — L'EFFROI
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

J.-B. GREUZE. — L'ENFANT A LA POUPÉE
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

fonçant dans une forêt sur la lisière de laquelle s'élèvent des arbres majestueux. Le regard peut errer à droite, à travers une plaine étendue couverte d'arbres et que des collines bordent à l'horizon : le ciel est chargé de gros nuages gris, très lumineux, de cette transparente limpidité qui était une des qualités précieuses du maître dont le tableau porte la signature à gauche : J. Ruysdael.

L'autre paysage est signé de Hobbema, dont le Louvre ne possédait encore que deux œuvres. Celle-ci est de grande importance : elle nous montre cette pittoresque ferme de briques, ombragée de grands arbres, que le maître reproduisit si souvent, mais rarement, certes, avec autant de bonheur qu'ici. Ces masses profondes d'arbres dont l'automne commence à jaunir les feuilles, ce sol encombré de broussailles et d'herbes folles, sont peints avec une maîtrise surprenante, dans une harmonie chaude, que complète le gris subtil des nuages, tamisant la lumière et la répandant partout. Cette œuvre très typique du maître est signée à gauche, sur un tronc d'arbre : M. Hobbema f. 1662.

J.-B. GREUZE. — L'OISEAU MORT
Legs Arthur de Rothschild au Musée du Louvre

On peut juger, par les reproductions qui accompagnent ces lignes trop brèves, de quelle riche collection le Louvre s'est trouvé d'un seul coup augmenté. Qu'il nous soit permis de rendre hommage, en terminant, à la mémoire de M. le baron Arthur de Rothschild, qui voulut continuer les traditions généreuses de sa famille, dont le nom est écrit déjà plusieurs fois sur la liste des grands bienfaiteurs du Louvre.

JEAN GUIFFREY.

Cliché P. Savanaud. NOTRE-DAME-DE-PITIÉ. — CHAPELLE DU CHATEAU DE BIRON

Les Sculptures du Château de Biron

Le château de Biron, situé sur les limites du Périgord et de l'Agenais, est moins connu des archéologues, moins célèbre que nombre d'autres grandes demeures féodales de la même région, telles Bonaguil ou Castelnau-de-Bretenoux, qui dressent comme lui, sur un plateau élevé, au-dessus des vallées des affluents du Lot ou de la Dordogne, leurs masses imposantes, plus ou moins entamées par les ravages du temps et des hommes. Il n'est cependant ni moins pittoresque, on en peut juger par les quelques photographies qui accompagnent cet article, ni moins intéressant dans le détail de la construction, chacune presque des grandes époques de l'architecture française y ayant laissé sa trace. Il a, de plus, le mérite d'être encore intact en nombre de ses parties et d'avoir conservé dans le cadre pour lequel elles ont été faites un ensemble de sculptures des plus remarquables. Ce sont ces dernières surtout que nous nous réjouissons de pouvoir présenter aux lecteurs des *Arts :* si, par leur saveur quelque peu archéologique, elles diffèrent notablement des objets qu'on a l'habitude de mettre sous leurs yeux, elles ont le grand mérite d'être absolument inédites, presque totalement inconnues, et elles valent bien, à notre avis, d'entrer enfin à leur rang dans l'histoire de l'art français.

* * *

Nous ne saurions prétendre consacrer ici au château lui-même l'étude historique et archéologique qu'il mériterait et qui n'a été qu'à peine esquissée par M. Salles dans une très courte notice parue en 1885 (1). Disons seulement que certains des bâtiments, au cœur même du château, entre la cour d'honneur, qui occupe la partie la plus haute du plateau, et la grande cour ou place d'armes, située un peu plus bas, paraissent appartenir au XIIe siècle. C'est notamment un mur de donjon austère aux contreforts énormes qui doit avoir appartenu à ce primitif castel de Biron que les Albigeois prirent en 1211 et que Simon de Montfort reprit l'année suivante. Augmenté sans doute au cours du XIVe et du XVe siècle, le château joua un rôle important dans les guerres anglaises, mais fut pris et complètement brûlé par les Anglais en 1444. C'est pendant la seconde moitié du XVe siècle, à l'époque même où, non loin de là, s'élevait, pour Béranger de Roque-

(1) J. Salles. *Château de Biron.* Bergerac 1885.

feuil, l'admirable forteresse de Bonaguil, que Biron fut réparé et considérablement agrandi. Au-dessous du plateau supérieur, une nouvelle cour beaucoup plus vaste fut nivelée sur le versant, soutenue par des murs de terrasse imposants et bordée de bâtiments plus largement ouverts, plus somptueux, plus conformes au goût de cette époque si féconde qui n'attendait pas la Renaissance italienne pour apporter dans ses constructions le souci de l'agrément, de la clarté et de la magnificence.

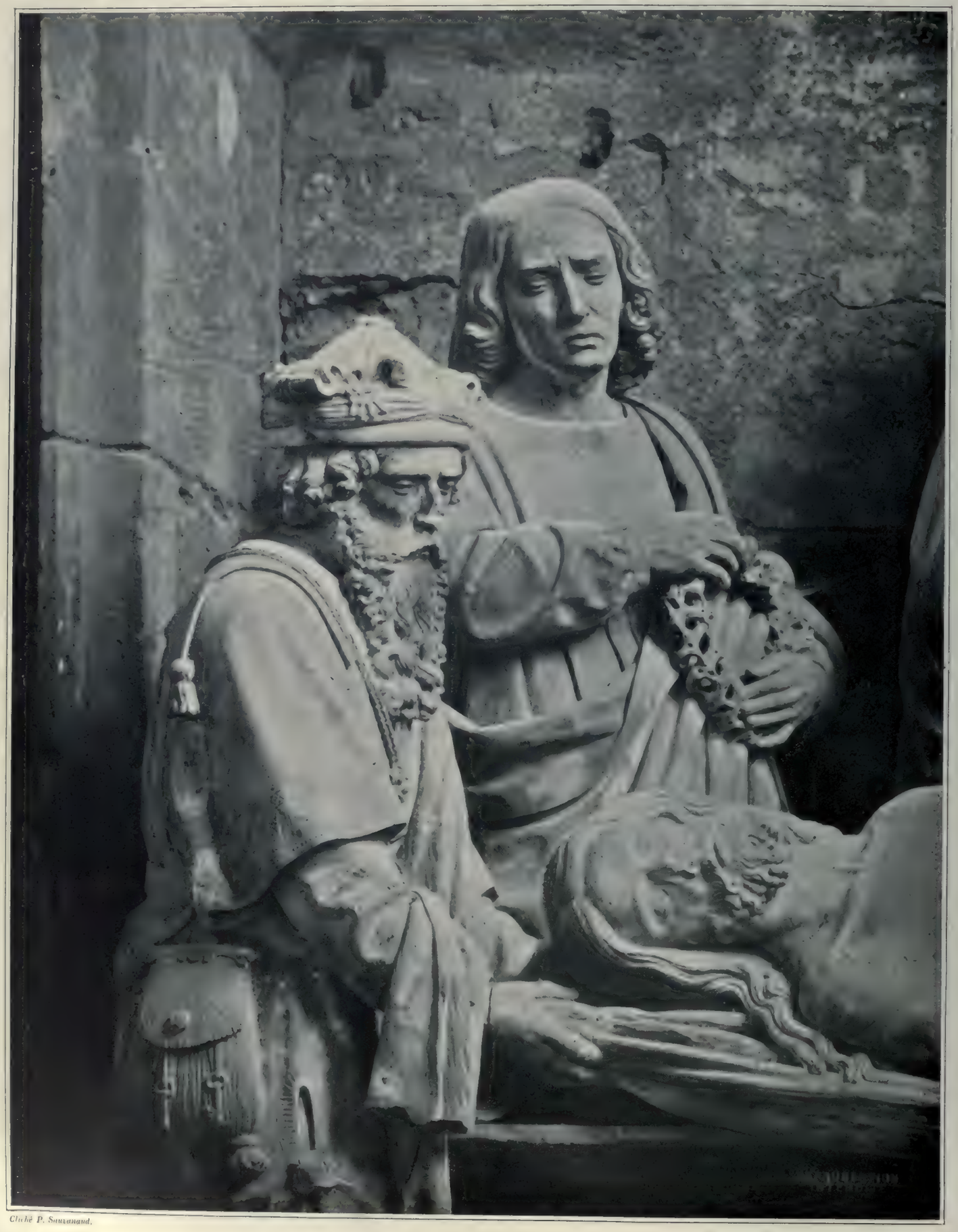
Les travaux étaient vraisemblablement en cours d'exécution lorsque Pons de Gontaut, seigneur de Biron, dut accompagner Charles VIII dans son équipée au delà des Alpes. Sans

Cliché P. Sauvaraud

LA MISE AU TOMBEAU
(Chapelle du Château de B[illegible])

doute à Florence ou à Naples, suivit-il l'exemple de son maître et « n'estima-t-il à cette heure Amboyse, ni lieu qu'il eut par delà », mais cela ne l'empecha pas, une fois rentré en France, de faire continuer ses travaux par les bons maîtres d'œuvre gothiques qui les menaient jusque-là, et suivant le même mode, tout comme Charles VIII faisait continuer Amboise en cherchant à agrémenter, ici ou là, la robuste construction gothique de ses logis ou de ses tours, de quelque lucarne, balustrade ou clef de voûte « à la mode d'Ytallie ».

Pendant son séjour à Rome, en 1495, Pons de Gontaut avait obtenu du pape Alexandre VI, une bulle l'autorisant à fonder une chapelle privée sous le vocable de Notre-Dame-de-Pitié de Biron, et à y installer un collège de chanoines. C'est cette chapelle canoniale qui fut la grande entreprise



Cliché P. Sauvanaud.

LA MISE AU TOMBEAU *(Détail)*

CHAPELLE DU CHATEAU DE BIRON

Cliché P. Sauvageot

LA MISE AU TOMBEAU (*Détail*)

CHAPELLE DU CHATEAU DE BIRON

Cliché P. Sauvanaud.

LA MISE AU TOMBEAU *(Détail)*

CHAPELLE DU CHATEAU DE BIRON

architecturale de Pons de Gontaut entre son retour d'Italie et l'année 1524, date de sa mort et de la consécration de la chapelle. Deux églises s'y trouvent superposées; l'église basse servait de paroisse et avait remplacé le vieux Saint-Michel-de-Biron, détruit au milieu du xve siècle, l'église haute restant chapelle seigneuriale, même chapelle funéraire.

Rien ou à peu près dans la construction ou la décoration de l'édifice n'accuse de concessions aux modes nouvelles. Celles-ci paraissent ailleurs, dans telle lucarne italianisante de la tour d'entrée, par exemple. Ici, rien que des assises nues et austères, des contreforts robustes, une voûte d'ogives, et, à la base du toit, une balustrade flamboyante dont le motif reparaît dans le portail d'entrée, très riche, mais sans aucune de ces complications ou surcharges que l'on reproche à l'art gothique vieillissant : c'est un exemple du plus bel art français de l'époque, du plus sobre et du plus puissant.

Cliché de l'Auteur.

TOMBEAU D'ARMAND DE GONTAUT, EVÊQUE DE SARLAT
(*Chapelle du Château de Biron*)

Au cours des siècles classiques qui suivirent, la demeure de Pons de Gontaut fut transformée en plusieurs endroits par ses successeurs, par son fils et son petit-fils, les deux célèbres maréchaux de Biron, puis au xviiie siècle par Armand de Gontaut, duc de Biron, pour qui la seigneurie fut de nouveau érigée en duché-pairie. Mais elle ne perdit jamais sa grande allure féodale et gothique; elle y gagna sa vaste salle des gardes, son salon installé dans la grande tour carrée à l'angle le plus élevé des bâtiments, un escalier monumental de disposition singulière, qui fait communiquer les deux cours intérieures, enfin cette *loggia* ouverte sur une des faces de la cour d'honneur avec son grand arc surbaissé, encadrant un paysage admirable et qui est une idée si heureuse et si grandiose pour faire entrer la lumière à flots au sein de la vieille demeure féodale.

Aucun monument important ne fut ajouté à la chapelle dont le mobilier fut dispersé à la Révolution, et dont quelques-unes des sculptures, exécutées pour Pons de Gontaut, furent sauvagement mutilées à la même époque.

Ces sculptures placées dans l'église haute, dite *église du chapitre*, comprennent d'abord le tombeau de Pons de Gontaut le fondateur, placé devant le maître-autel au milieu de la nef, et celui de son frère, Armand de Gontaut, évêque de Sarlat, à l'entrée d'une chapelle formant transept. Ce sont

TOMBEAU DE PONS DE GONTAUT (Côté gauche)
(Chapelle du Château de Biron)

Clichés P. Sauvanaud.

TOMBEAU DE PONS DE GONTAUT (Côté droit)
(Chapelle du Château de Biron)

ces deux monuments qui excitèrent surtout la rage des destructeurs d'armoiries et de souvenirs féodaux; l'une des deux figures de gisants qui les surmontent eut notamment beaucoup à souffrir de leur vandalisme. Dans la chapelle, derrière le tombeau de l'évêque, se trouve un groupe de sculptures en pierre de grandeur naturelle, représentant la Mise au tombeau du Christ; enfin, sur l'autel principal se voit une Vierge de Pitié accostée de deux donateurs, un chevalier et un évêque qui ne sont autres évidemment que Pons de Gontaut et son frère. Des nez et des mains ont été brisés çà et là dans ces deux groupes, mais l'ensemble garde encore toute sa valeur et sa beauté.

Cliché P. Sauvanaud. CHATEAU DE BIRON. — VUE D'ENSEMBLE SUR LE SUD-OUEST

Aucune indication précise, inscription ou texte d'archives, ne nous permet d'assigner leur date exacte d'exécution à ces divers monuments. Suivant toute vraisemblance cependant, cette date est comprise entre le retour d'Italie et la mort de Pons de Gontaut, c'est-à-dire entre 1495 et 1524.

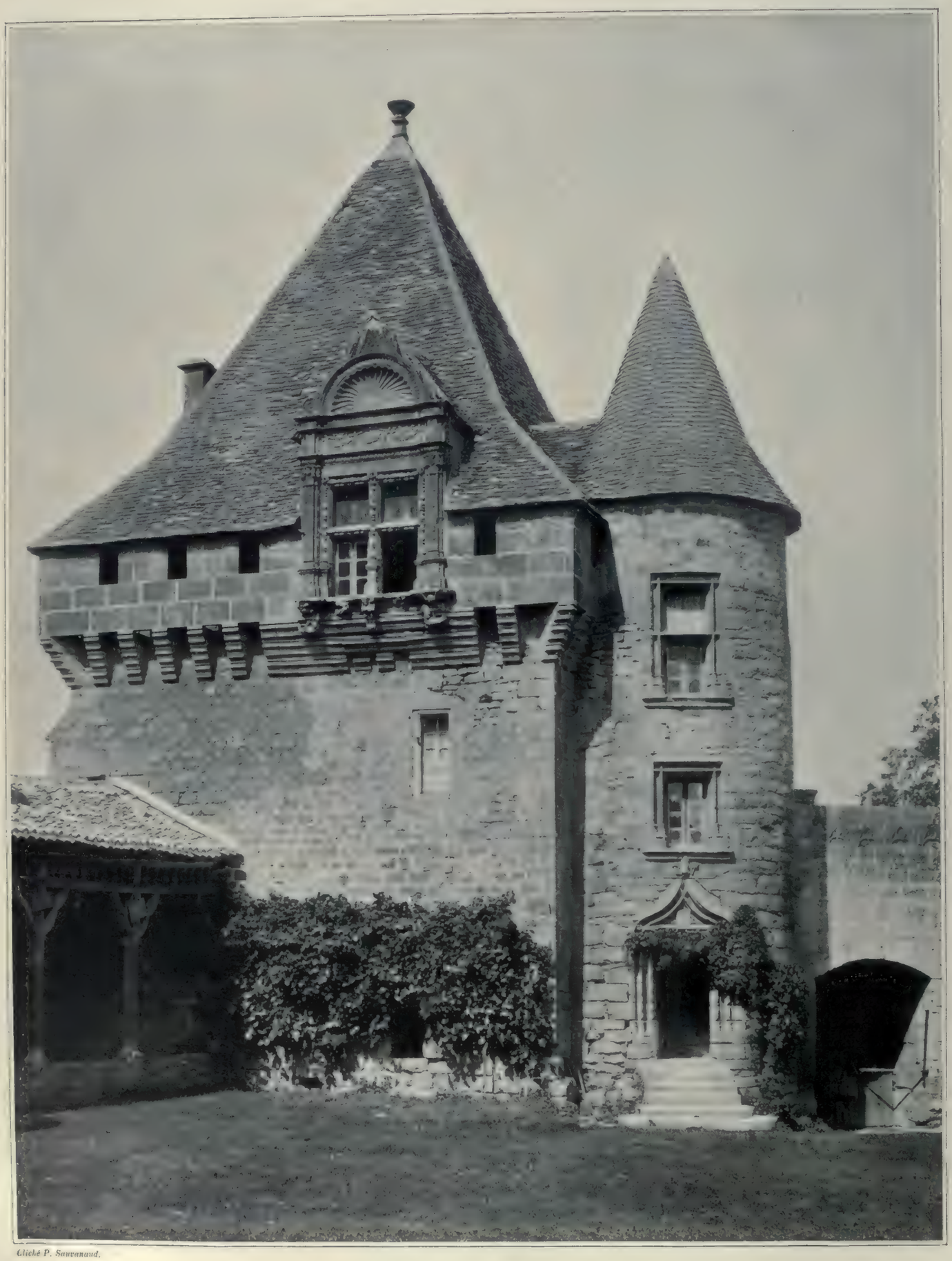
Ce serait même, d'après la tradition, des ouvriers italiens ramenés d'outre-monts par le compagnon de Charles VIII qui auraient exécuté cet ensemble de sculptures. Nous n'ajouterons pas, pour nous, beaucoup plus de créance à cette tradition qu'à la plupart de celles, formées au cours des siècles classiques et maintes fois démenties par les découvertes modernes, qui attribuent à des étrangers presque tous nos monuments du XVIe siècle. Nous savons aujourd'hui combien était active et vivace, au moment des guerres d'Italie, notre école de sculpture française, capable de chefs-d'œuvre comme le Sépulcre de Solesmes, que la tradition ne manquait pas aussi d'attribuer jadis à des ouvriers italiens (1). Certes, il y eut, après 1495, une invasion en France d'artistes de la Péninsule. Leur influence n'est nullement négligeable et nous allons la trouver sensible à Biron aussi bien qu'ailleurs; mais ce n'est pas une raison pour retirer à nos maîtres nationaux des œuvres dont la conception générale et le style même appartiennent de façon aussi manifeste à l'art français.

(1) Cf. P. Vitry, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps*, Paris 1901.

Dans l'ensemble des sculptures que nous avons énumérées tout à l'heure et qui sont toutes évidemment très voisines de date et d'esprit, sinon absolument contemporaines et dues à un atelier unique, c'est la Vierge de Pitié du maître-autel qui nous paraît la plus ancienne; c'est l'œuvre essentielle, justifiant la dédicace de l'église, répondant à une dévotion particulière de Pons de Gontaut, qui, d'après son effigie funéraire, en portait l'image à son cou, et la première évidemment qu'il ait dû songer à faire exécuter, peut-être même avant l'achèvement de la chapelle; c'est celle aussi dont le type et l'allure toute gothique se rapprochent le plus de notre art du XVe siècle.

L'agencement du groupe est entièrement traditionnel. Dans les proportions un peu courtes et les lourdes draperies de la Vierge, dans le réalisme serré du Christ, on sent même comme une influence de l'art bourguignon transplanté dans cette région de la France et dont on trouve tant de traces à Toulouse et à Albi, par exemple. Quant aux deux donateurs, ce sont deux bons portraits très simples et très robustes, d'un art absolument français.

La grande Mise au Tombeau, où se développe le thème de la Pitié primitive, nous paraît de quelques années postérieure à l'enfeu où elle prit place, enfeu très sobre et très gothique comme l'encadrement de la Pitié, et qui pouvait avoir été préparé en même temps que celui-ci; mais la décoration du sarcophage orné de deux bas-reliefs allégoriques de l'idée de résurrection, un Sacrifice d'Abraham et un Jonas, avec ses pilastres à arabesques et ses moulures classiques, est tout imprégnée d'esprit italien, selon la tendance nouvelle. De plus, un grand encadrement de bois à pilastres ita-



Cliché P. Sauvanaud.

CHATEAU DE BIRON. — TOUR D'ENTRÉE

liens de même style, vint s'ajouter au cadre gothique, absolument comme les deux pilastres datés de 1496, autour du Sépulcre de Solesmes.

Par qui furent exécutés ces morceaux décoratifs? Par des Italiens comme à Solesmes, comme à Nantes au tombeau de François de Bretagne, ou par des Français travaillant sur des modèles italiens? cela est assez difficile à dire. Ce qui nous paraît absolument certain, c'est que l'artiste qui dirigeait l'ensemble de l'œuvre était un Français : la disposition traditionnelle du groupe nous en assure. Elle est conçue exactement suivant la formule créée dans la première moitié du XVe siècle et si souvent appliquée depuis le Sépulcre de Tonnerre (1453), jusqu'à celui de Solesmes (1496). Rien n'est plus différent des *Pietas* véhémentes des Italiens, des groupes tumultueux d'un Guido Mazzoni ou du haut relief mouvementé et brutal, exécuté par Laurana à Avignon. Ici comme à Solesmes, nous avons affaire à un art calme, pondéré, discret dans son expression, très digne et très grave dans son réalisme mesuré. La théorie traditionnelle de la Vierge douloureuse, des Saintes Femmes compatissantes et du saint Jean est rangée symétriquement derrière le sépulcre que flanquent les deux porteurs barbus aux riches

Cliché P. Sauvaud.

CHATEAU DE BIRON (Angle sud-est)

costumes, aux coiffures étranges, turban ou chaperon gothique aux bords relevés. Cependant la luxuriance bourguignonne s'est assagie : une recherche d'élégance, un sentiment de grâce plus douce s'est affirmé dans les types, même dans ceux des disciples âgés. Sans remonter jusqu'au Sépulcre de Tonnerre, il y a moins de puissance encore ici que dans celui de Solesmes. Nous sommes certainement à une date un peu plus tardive et les conseils de l'art italien commencent à se faire sentir çà et là, même dans un ensemble éminemment traditionnel comme celui-ci. Cela est manifeste notamment ici dans l'affadissement du type du Christ gisant, dans l'afféterie commençante de la Madeleine, dans l'expression du saint Jean dont la grimace tend vers le poncif italien, comme dans le costume plus simple de ce dernier, plus conventionnel et s'écartant du réalisme précis et minutieux, conservé encore partout, pour se rapprocher de la draperie classique.

L'œuvre dans son ensemble nous semble donc bien française encore, analogue à toute cette série des sépulcres français répandus du nord au midi, et dont le dénombrement et le classement, projetés par M. l'abbé Bouillet, seraient si utiles à l'histoire de l'art français du XVe et du XVIe siècle :

mais elle appartient à un temps où les maîtres français commencent à regarder avec insistance du côté de l'Italie qu'on leur propose sans cesse comme modèle. Elle est certainement, en effet, postérieure au Sépulcre de Solesmes et contemporaine des environs de la mort de Michel Colombe, vers 1510 ou 1512. Il serait bien à souhaiter qu'un texte nous révélât quelque jour le nom authentique de l'auteur de ce groupe qui, par sa valeur, dépasse infiniment tous ceux que nous connaissons jusqu'ici dans la région, à Carennac, à Moissac, à Salers dans le Cantal, à Rodez, à Saint-Jacques-de-Monestiès près de Carmaux, à Auch, à Narbonne, etc. Sont-ce même des ouvriers régionaux qui l'ont exécuté? Nous n'en saurions répondre absolument, et bien des détails nous font songer à quelque atelier issu de l'école de la Loire, gardant les traditions de celui qui avait travaillé à Solesmes tout en inclinant vers les élégances qui vont se déployer dans les sépulcres d'Amboise ou du Coudray-Montbault, en Anjou, ou dans tel autre groupe détruit dont les fragments se trouvent conservés à Angers.

* * *

Nous ne serions pas éloigné non plus de songer à l'école de la Loire, aux successeurs de Michel Colombe ou au groupe si mal connu de Martin Cloître et de Benoît Bomberault pour l'exécution des deux tombeaux, qui nous font encore avancer d'une dizaine d'années dans le temps et dateraient, selon nous, des environs de l'année 1520 ou 1525, avant ou immédiatement après la mort de Pons de Gontaut. Les gisants si mutilés ne sauraient nous fournir d'indication bien exacte; mais le Pons de Gontaut avec son lion à ses pieds, son heaume à côté de lui, ne nous suggère-t-il pas l'idée de ce Louis de Poncher, du Louvre, qu'un texte précis nous certifie aujourd'hui être l'œuvre de Guillaume Regnault, neveu de Michel Colombe, ou de cet Imbert de Bastarnay, de Montrésor, qui n'a pas encore livré son secret, mais qui a toute chance pour être de Martin Cloître, l'auteur des statues détruites des La Trémoïlle de Thouars?

Le soubassement de ce tombeau présente une décoration assez particulière. Si le style francisé des pilastres à l'italienne et la disposition de l'épitaphe dans un cartouche orné de fines banderoles rappellent assez l'ornementation du tombeau des Poncher, l'arrangement de ces deux grands bas-reliefs latéraux dont le sujet se continue sans tenir compte du pilastre central, est assez original et même, ce nous semble, assez inattendu. Ce sont deux grandes compositions, un peu encombrées et touffues, dont le style ainsi que certains détails de nature, celui des rochers plantés d'arbres, des plantes soigneusement détaillées sur le sol, témoignent d'un esprit pittoresque et réaliste presque flamand.

Cliché P. Sauvanaud.

CHATEAU DE BIRON. — LA CHAPELLE

Mais le style des draperies, déjà légèrement collantes aux genoux, un peu lourdes encore toutefois, laineuses et sans allure classique, est très caractéristique des œuvres de la sculpture française des environs de 1525.

Quels sont les sujets traités dans ces deux grandes compositions pittoresques? Il nous semble reconnaître d'un côté la Résurrection de Lazare, et de l'autre, peut-être, la scène où Marthe vient au-devant du Christ et lui dit : « Si vous eussiez

été ici, mon frère ne serait pas mort. » Pons de Gontaut avait-il quelque raison spéciale de faire représenter ces épisodes évangéliques sur sa sépulture, ou l'artiste a-t-il été guidé par ce même sentiment allégorique qui a fait conserver pour l'office des Morts dans la liturgie catholique, l'épisode de Lazare et les paroles d'espérance prononcées par le Christ? Nous ne saurions le dire absolument et nous avouons même que la façon de représenter la Résurrection de Lazare, dans l'intérieur d'une maison ou d'un palais, est assez peu conforme à la tradition; il faut reconnaitre aussi que l'autre scène où nous voyons un groupe de femmes s'avancer, en dehors d'une porte de ville, à la rencontre du Christ suivi de ses apôtres est assez rare également et peu caractérisée. Mais nous ne voyons guère d'interprétation possible en dehors de celle que nous venons de donner.

Le thème iconographique utilisé pour le tombeau de l'évêque de Sarlat est beaucoup plus courant : c'est celui des Vertus théologales. Encore quelque incertitude vient-elle ici de l'état de mutilation des figures. La *Charité* élevant un cœur et l'*Espérance*, à côté de laquelle se voient les restes d'une ancre, sont assez facilement reconnaissables; mais la figure centrale, qui devrait être celle de la *Foi* et porter comme au tombeau de Georges d'Amboise, à Rouen, le calice et le livre, ne laisse pas de nous étonner : elle a le livre posé à côté d'elle; mais elle tient dans la main gauche une sorte d'église (la main droite est brisée). L'édifice, figuré avec recherche, ressemble quelque peu dans son dessin à la chapelle même de Biron : c'est peut-être une allusion à la foi des seigneurs qui avaient élevé ce magnifique sanctuaire.

Quoi qu'il en soit, le style des figures, un peu plus avancé peut-être dans les voies de l'italianisme, est bien encore dans la manière des imagiers français, de ceux qui décorèrent le tombeau des cardinaux d'Amboise et celui de Jacques de Chabannes, seigneur de la Palice, dont les fragments,

Cliché P. Sauvanaud. CHATEAU DE BIRON. — COUR D'HONNEUR

recueillis en Bourbonnais, sont aujourd'hui au musée Calvet d'Avignon. Mais, de même que les balustres saillants qui ont remplacé dans la décoration du soubassement les pilastres à arabesques, il dénote une date un peu plus tardive : postérieur, sans doute, à l'année 1524, ce monument nous parait être le dernier exécuté de cette remarquable série dont nous venons d'indiquer les principaux morceaux.

PAUL VITRY.

I. — PENDULE EN BRONZE DORÉ, MOUVEMENT DE LEPAUTE
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

LE MUSÉE WALLACE*

Mobilier Français

I. — PENDULE *en bronze doré, mouvement de Lepaute (règne de Louis XVI).*

Cette pendule, dont le mouvement porte la signature de Lepaute, « horloger du Roy », date de la seconde moitié du règne de Louis XVI. C'est un modèle qui n'est nullement rare, une formule que maint fabricant de bronzes de la fin du XVIIIe siècle a employée, mais il ne serait pas aisé d'en rencontrer un exemplaire aussi parfait.

Nous serions très disposé à admettre que cette pièce, créée vers 1785 environ, est due à la collaboration de deux artistes dont la collaboration, pour quelques œuvres très connues, est aujourd'hui certaine : Boizot a dû modeler les Sphinx, les Amours se becquetant, les six signes du Zodiaque, qui ornent la base de la pendule, et Thomire a dû, l'ensemble une fois fondu, le faire revivre à l'aide de son ciselet.

II. — GRANDE BIBLIOTHÈQUE *en marqueterie de métal et d'écaille,* STYLE DE BOULLE *(XVIIIe siècle).*

Cette grande bibliothèque en marqueterie est connue sous le nom de « Cabinet Londonderry » ; c'est, en effet, de cette collection qu'elle provient, et c'est un spécimen fort riche des imitations des meubles de Boulle créés par les ébénistes de l'époque de Louis XVI. Les grands panneaux décoratifs qui séparent les trois armoires vitrées dont se compose la bibliothèque sont exécutés en partie et contre-partie, c'est-à-dire que les uns ont un champ d'ébène sur lequel se détachent les ornements en cuivre ou en écaille, les autres, un fond de cuivre sur lequel sont réservés les ornements.

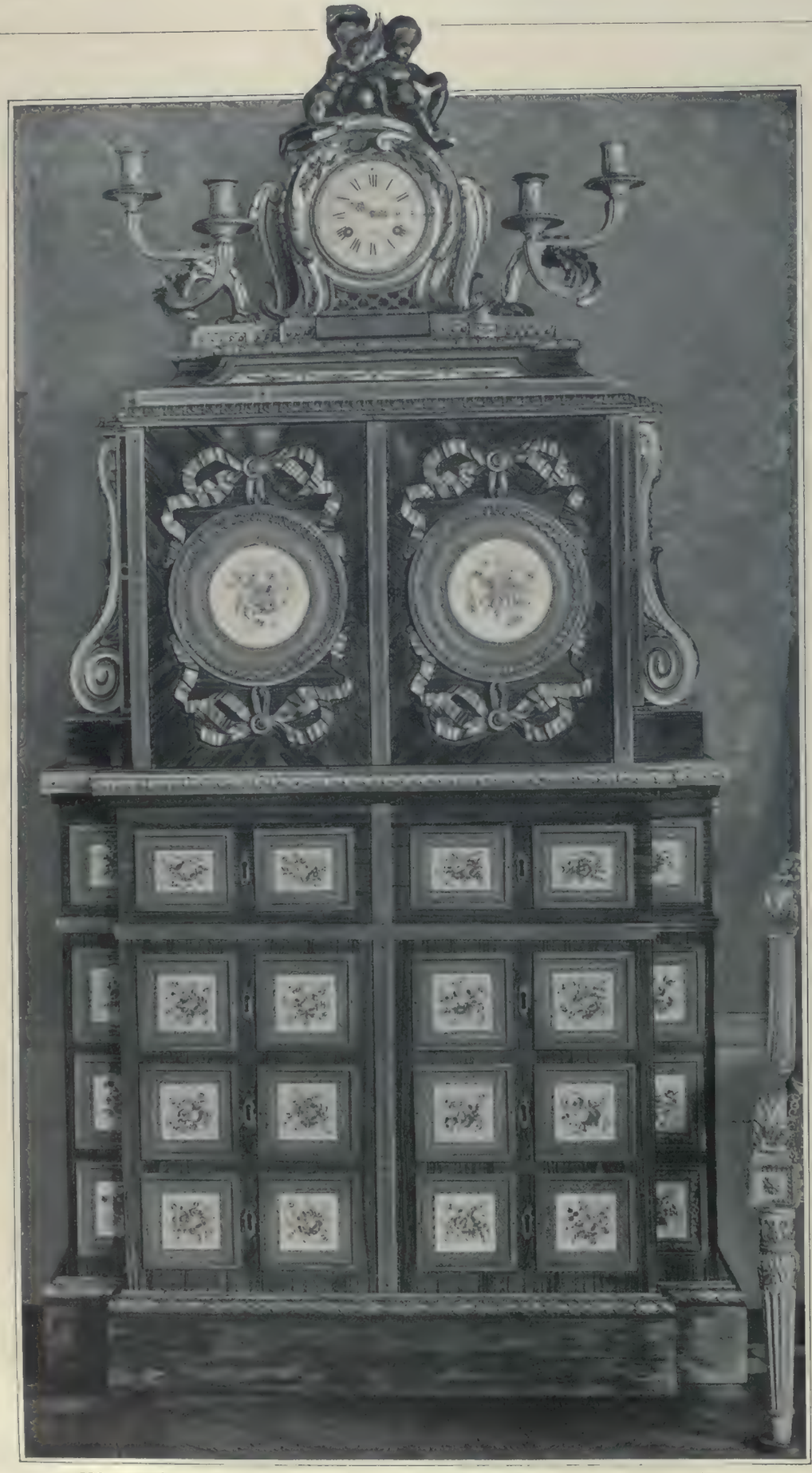
Dans les armoires ont pris place quelques bronzes, quelques pièces d'orfèvrerie, mais surtout de beaux vases de Sèvres. D'autres vases de Sèvres sont placés sur la tablette supérieure du meuble et y alternent avec des bronzes, parmi lesquels il faut mentionner surtout quatre grandes figures des Saisons, œuvres françaises de l'époque de Louis XVI.

III. — SECRÉTAIRE *en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques de porcelaine de Sèvres (fin du règne de Louis XV).*

Ce meuble est à la fois une des œuvres les plus simples et les plus riches que renferme la Collection Wallace.

* Voir *les Arts* n° 24.

II. — GRANDE BIBLIOTHÈQUE EN MARQUETERIE DE MÉTAL ET D'ÉCAILLE, STYLE DE BOULLE (XVIIIe SIÈCLE), CONTENANT DES OBJETS EN PORCELAINE DE SÈVRES
(Musée Wallace)



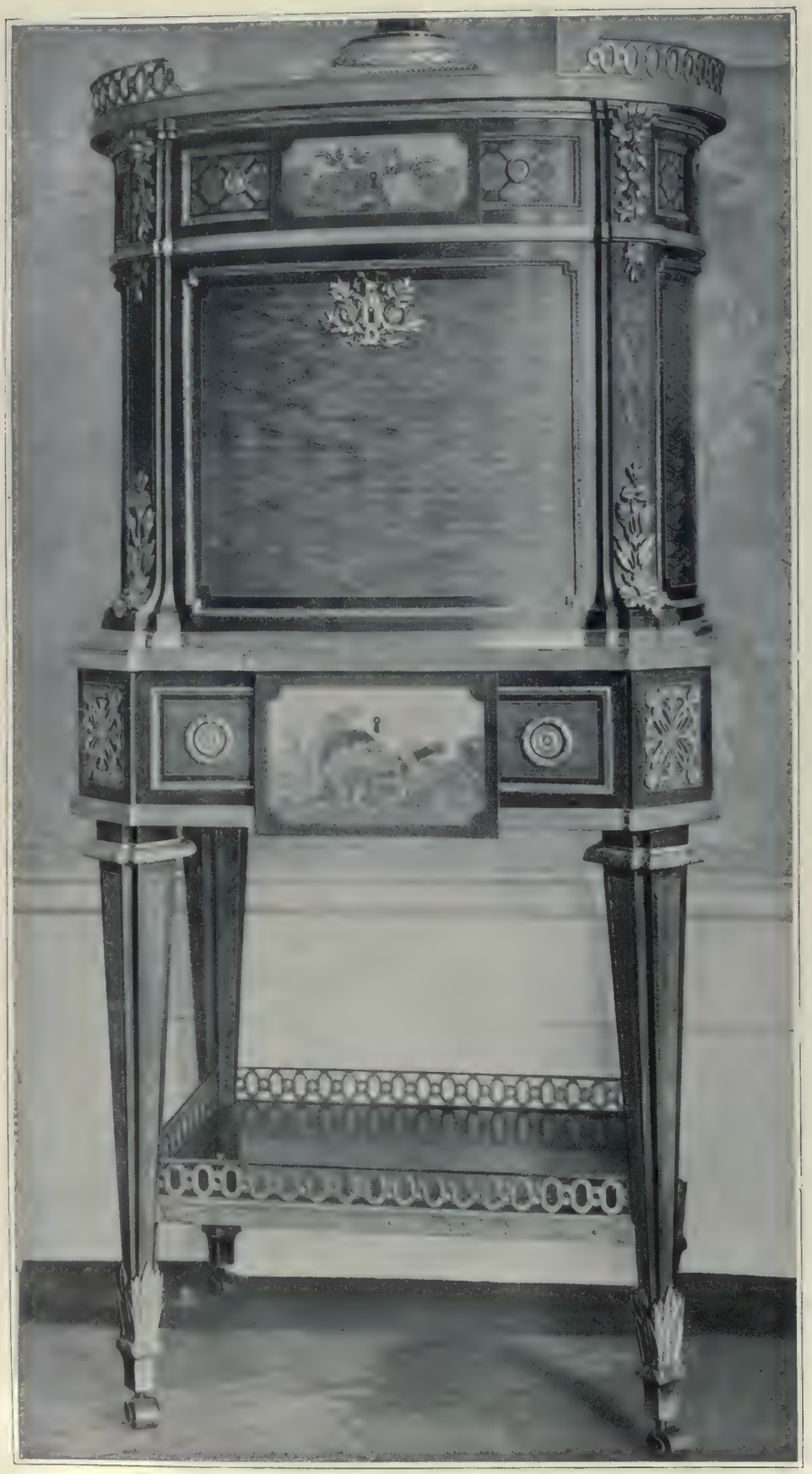
III. — SECRÉTAIRE EN BOIS DE ROSE, ORNÉ DE BRONZES DORÉS ET DE PLAQUES DE PORCELAINE DE SÈVRES
Fin du règne de Louis XV. — *Musée Wallace*

Simple par son architecture, il a reçu une ornementation en bronze doré très importante et qui, cependant, se relie tellement bien à sa construction qu'elle fait corps avec elle et n'écrase point le meuble, malgré sa grande richesse. Le motif de couronnement — une pendule qui porte la signature de Julien Le Roy, avec son groupe d'enfants et ses deux torchères, dont les mouvements rappellent encore les principes du style rocaille — est digne d'avoir été modelé par Duplessis; c'est ce nom, le nom du modeleur du bureau du roi Louis XV, qu'évoquent tout d'abord ces formes gracieuses et robustes à la fois. C'est au même artiste, sans contredit, que font penser les volutes renversées qui ornent les flancs du meuble, les corniches de bronze et les médaillons enrubannés qui sertissent les plaques de porcelaine de Sèvres, aux bordures de ton vert clair rehaussé d'or, aux réserves blanches semées de bouquets de fleurs.

IV. — VUE DE LA SALLE XIX. — *Premier étage.*

Cette salle a été décorée de tableaux français du XVIIIe siècle et les noms de Boucher et de Greuze s'étalent tour à tour sur les murs, au-dessous de charmantes compositions qui forment un cadre des plus gracieux pour un mobilier composé de chefs-d'œuvre : grande pendule en bronze doré, ciselée par Gouthière (1771), accompagnée de deux grands candélabres de bronze; commode en laque ornée de bronzes dorés par Dubois, connue sous le nom de « Coffre de mariage de la dauphine Marie-Antoinette »; guéridon orné d'une grande plaque de porcelaine de Sèvres à fond rose; brûle-parfums en jaspe rouge, monté en bronze doré par Gouthière, provenant de la collection du duc d'Aumont; fauteuil en bois doré au chiffre de l'impératrice Marie-Thérèse; charmant fauteuil en bois sculpté et doré de l'époque Louis XVI, etc., etc. Aucune résidence royale ne pourrait montrer mieux, ni des objets plus précieux pour l'histoire de l'Art français réunis en un si petit espace.

IV. — VUE DE LA SALLE XIX. — 1er ÉTAGE
(Musée Wallace)



V. — PETIT BUREAU OVALE EN MARQUETERIE, PAR RIESENER
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

V. — PETIT BUREAU OVALE, *en marqueterie,* par RIESENER *(règne de Louis XVI).*

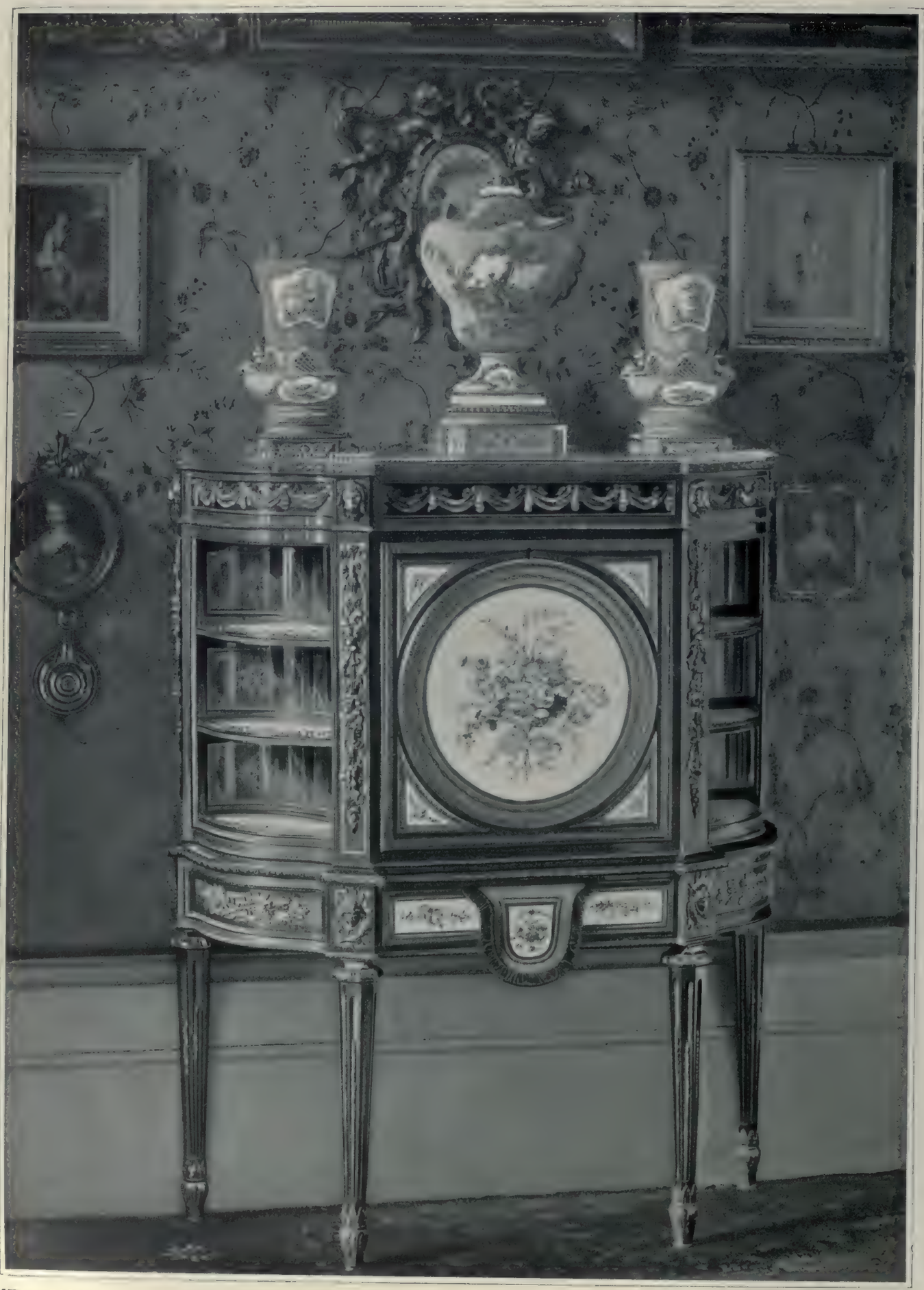
Ce meuble, dont l'attribution à Riesener ne peut faire de doute, est, sans contredit, une des plus jolies pièces de mobilier français que possède le Musée Wallace. Sans même s'arrêter à sa forme ovale, qui est tout à fait imprévue, on ne peut imaginer quelque chose de plus délicat et d'un meilleur goût que les lignes de son architecture, de plus fin que ses panneaux de marqueterie représentant des trophées. Les bronzes, très sobrement distribués, sont à la hauteur de l'ébénisterie. Le lis, le jasmin, le souci, les feuillages du myrte, les feuilles de laurier ont suffi à l'artiste pour composer des bouquets exquis, placés aux extrémités du meuble, à la serrure ou aux sabots, tandis que, pour couronner le bureau ou orner sa tablette inférieure, il reprenait des entrelacs de rubans, dont Riesener a souvent fait usage.

Un tel meuble appartient à une époque assez avancée du règne de Louis XVI. Il est contemporain des œuvres exécutées pour Marie-Antoinette en vue de décorer Saint-Cloud. Sans doute, les meubles de Saint-Cloud sont plus somptueux et surtout plus chargés de bronzes; mais ils sont de même style. Et il faut aussi considérer comme de la même date une petite table que possède le Louvre et une table à coiffer déposée au Petit Trianon.

VI. — COMMODE, *ornée de bronzes dorés,* par JACQUES CAFFIERI *(règne de Louis XV).*

Si le Musée Wallace possède une des plus belles commodes de Charles Cressent, il renferme aussi la plus belle commode de Jacques Caffieri, qui ne porte que la signature *Caffieri*, mais ne saurait, à cause de son style, être attribuée à un autre membre de cette dynastie d'artistes. C'est évidemment vers le milieu du XVIIIe siècle que fut créé ce beau meuble, au sujet duquel aucun document d'archives n'a été mis au jour jusqu'ici. Un dessin toutefois, publié jadis par M. de Champeaux, permet d'affirmer que le modèle en fut donné par l'un des Slodtz, dessinateurs du Cabinet du Roi. Ce dessin permet de constater, comme la chose a été faite en mainte autre occasion, qu'entre le dessin et l'exécution dans les meubles du XVIIIe siècle, il existait un véritable abime. Ebénistes et bronziers rectifiaient et modifiaient, — et souvent de la manière la plus heureuse, — les modèles qui leur étaient

VI. — COMMODE ORNÉE DE BRONZES DORÉS, PAR JACQUES CAFFIERI. — RÈGNE DE LOUIS XV
(Musée Wallace)



IX. — CABINET EN BOIS DE ROSE, ORNÉ DE BRONZES DORÉS ET DE PLAQUES DE PORCELAINE DE SÈVRES, PAR MARTIN CARLIN
Règne de Louis XVI
(Musée Wallace)

X. — COMMODE EN MARQUETERIE, ORNÉE DE BRONZES DORÉS. — RÈGNE DE LOUIS XV
(Musée Wallace)

tiroirs, les bouquets fixés sur les flancs de la commode, les chutes et les sabots des angles et des pieds, sont d'un faire absolument impeccable au point de vue du modelé et de la ciselure. Placée dans la même salle que les belles commodes de Charles Cressent et de Caffieri, cette œuvre supporte, sans faiblir, ce voisinage qui serait fatal à tout autre, et l'œil s'y repose encore complaisamment après avoir admiré les merveilleux bronzes des premières. Soignée dans toutes ses parties, cette commode fut peut-être dessinée par l'un des Slodtz tout comme celle de Caffieri, sur laquelle elle l'emporte peut-être, non point par la richesse et la somptuosité sans doute, mais par un aspect coquet et correct tout à la fois, qui séduit tout d'abord.

Sur cette commode sont placés trois bronzes : deux enfants, dont l'un porte un coquillage tandis que l'autre souffle dans une conque; ce sont des bronzes français du XVIIIe siècle ; entre eux, on voit une Bacchante étendue près d'un vase de vin qu'elle vient de vider. (Nos 12, 13 et 14.)

XI. — PETITE COMMODE *en laque, ornée de bronzes dorés (milieu du XVIIIe siècle).*

On oublie trop parfois ce que notre art du XVIIIe siècle et surtout le style rocaille doivent à l'art de l'Extrême-Orient. Ce n'est pas seulement ceux qui ont fait des « Chinois de paravent » qui, parmi nos artistes, ont fait des emprunts aux bronzes, aux laques et aux porcelaines de Chine.

Certains ébénistes du XVIIIe siècle, avec le secours de bronziers ingénieux, se sont appliqués à fabriquer des meubles composés de panneaux d'origine orientale sertis dans des bâtis d'ébène ou de bois noircis. Bureaux, commodes ou cabinets ainsi fabriqués se sont admirablement prêtés, surtout à l'époque où fleurissait le style rocaille, à une riche décoration de bronze ciselé et doré. La petite commode de la Collection Wallace est un charmant exemple de ces ingénieuses adaptations ; mais pourquoi en a-t-on attribué les bronzes à Caffieri ? Il serait bien difficile de soutenir une attribution de ce genre, quel que soit le mérite de ces rocailles dorées.

Trois bronzes du XVIIe siècle, deux Paysans (nos 16 et 17), Hercule terrassant le lion de Némée, surmontent ce joli meuble, véritable chef-d'œuvre de proportion et de dessin.

XI. — PETITE COMMODE EN LAQUE, ORNÉE DE BRONZES DORÉS
Milieu du XVIIIe siècle. — *Musée Wallace*

XII. — ENCOIGNURE *en marqueterie, ornée de bronzes dorés,* par RIESENER *(règne de Louis XVI).*

Le Musée Wallace possède deux encoignures semblables, qui pourraient voisiner avec plusieurs secrétaires du même auteur et de même style que renferme la même collection. Ce sont des œuvres qui appartiennent au plein épanouissement du talent de Riesener, c'est-à-dire à l'époque où il travaillait pour la reine Marie-Antoinette. Elles sont bien complètement, au point de vue du style, de Riesener ; ce ne sont plus des œuvres conçues plus ou moins en collaboration avec son maître Œben. Elles font bien partie de ce qu'on a appelé le style Louis XVI ; elles

en ont la sécheresse de lignes et aussi la finesse d'exécution.

Ces bronzes irréprochables sont généralement attribués à Gouthière. A dire vrai, une semblable attribution ne repose sur aucun document certain. On sait, au contraire, par les comptes du Garde-Meuble royal, qu'à ce moment c'était Thomire qui était chargé de la ciselure; et, quand on compare les bronzes de beaucoup de meubles exécutés par Riesener pour la Couronne sous le règne de Louis XVI avec les œuvres authentiques de Thomire, une semblable attribution devient très vraisemblable.

XIII. — CARTEL *en bronze doré,* par CHARLES CRESSENT *(époque de la Régence).*

La Victoire de l'Amour sur le Temps, telle est l'allégorie représentée sur ce beau cartel, dont deux autres exemplaires sont conservés, l'un à l'hôtel de ville de Marseille, l'autre à

XII. — ENCOIGNURE EN MARQUETERIE, ORNÉE DE BRONZES DORÉS, PAR RIESENER
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

XIII. — CARTEL EN BRONZE DORÉ, PAR CHARLES CRESSENT
Époque de la Régence. — *Musée Wallace*

la Cour de cassation, à Paris. Cette œuvre de l'ébéniste du Régent, — qui fut aussi bronzier, malgré la corporation des fondeurs, qui lui fit nombre de procès, — date d'une époque assez avancée du règne de Louis XV. Beaucoup plus que dans les œuvres les plus connues de Cressent, l'influence de Meissonnier se fait sentir. Une telle horloge appartient, sans discussion, au style rocaille, mais au style rocaille en ce qu'il a de plus acceptable, en ce sens que l'œil n'est point choqué par des courbes et des contre-courbes par trop contrariées, que les feuillages et tout l'élément décoratif emprunté aux végétaux copient encore fidèlement la nature. En sorte que l'un des plus grands artistes décorateurs du XVIIIe siècle a su traverser — sans pour ainsi dire être influencé par la mode — la période pendant laquelle les artistes français se sont montrés parfois d'assez médiocres imitateurs des fantaisies de l'art de l'Extrême-Orient.

ÉMILE MOLINIER.

TRIBUNE DES ARTS

Nous nous sommes, dans le dernier numéro des *Arts*, conformé à la tradition de la Maison en intitulant l'*Atelier de Raphaël au Vatican* le tableau inédit de Gérome que nous reproduisions à la page 20. Un de nos abonnés nous fait fort justement observer que le tableau devrait être intitulé : l'*Atelier de Michel-Ange au Vatican* et « qu'il représente évidemment les visites clandestines de Raphaël à la Chapelle Sixtine pendant les absences de Michel-Ange ». L'espace nous manque pour reproduire le passage de Vasari que notre obligeant correspondant de Moulins cite à l'appui de sa rectification ; mais il est topique, et nous nous faisons un devoir d'insérer ici cet erratum.

N. D. L. D.

Nous recevons les lettres suivantes :

Geberschweier (Alsace), février 1904.

Monsieur le Directeur,

Permettez-moi de présenter à la Tribune des *Arts* une peinture et une sculpture dont les auteurs me sont inconnus.

Tout d'abord, la peinture. C'est une toile mesurant 43 centimètres de haut sur 38 centimètres de large, représentant un jeune pâtre.

Il y a une centaine d'années, mon grand-père, passant devant la boutique d'un brocanteur, à Strasbourg, remarqua ce tableau et l'acheta. Le coin du tableau, où devait se trouver la signature du peintre, était fort abîmé, en sorte que l'on n'y peut rien découvrir de net. Me trouvant à Rome, il y a une quarantaine d'années, en examinant les volumes d'une bibliothèque mise en vente, je tombai sur un cahier petit in-folio qui renfermait la gravure du tableau en question. Je m'empressai de chercher le nom du peintre ; mais hélas ! il n'y avait, au bas de la gravure, que ces mots : *L'originale esiste a Venezia.* — Plusieurs années après, je parcourus les musées de Venise sans y trouver cet original. Il y a quelques années, je priai la maison Braun, qui s'occupait alors des musées de Venise, de faire des recherches qui restèrent infructueuses. Il est donc probable que ce tableau est l'original qui a été dérobé à Venise, lors des guerres d'Italie. L'imparfaite photographie ci-jointe donne quelque idée de ce remarquable tableau. A qui ou à quelle école peut-on l'attribuer ?

TABLEAU DE MAITRE INCONNU

SCULPTURE SUR BOIS. — DESCENTE DE CROIX

Quant à la sculpture, c'est une sculpture en bois, représentant la Descente de croix et mesurant, sans l'encadrement, 22 centimètres de haut sur 12 de large. La finesse en est admirable ; la photographie n'en donne pas une idée complète. Dans l'épaisseur de la planchette se trouvent gravées la date de 1540 et les initiales S. T.

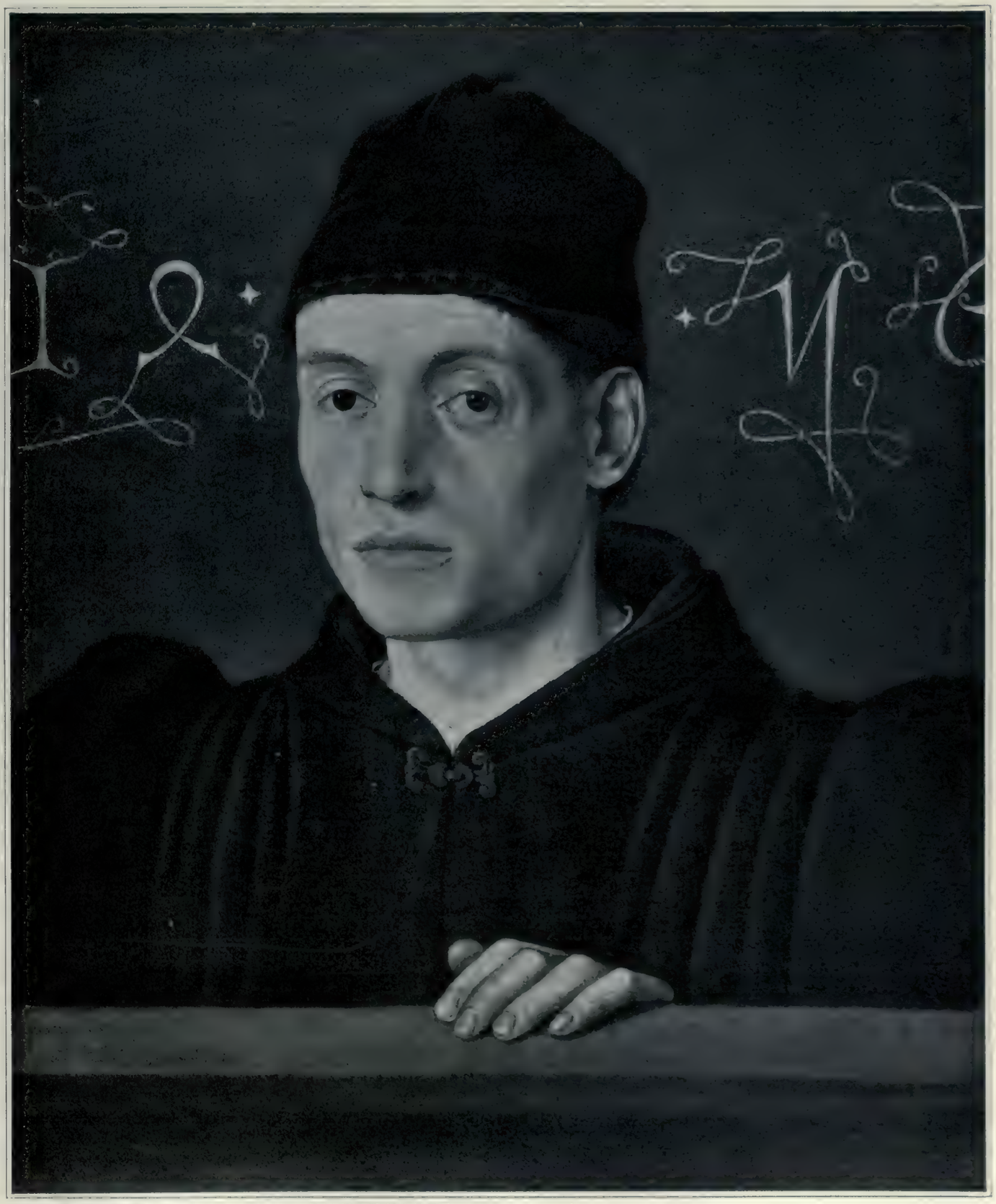
A qui peut être attribuée cette œuvre d'art ? Elle existe depuis longtemps dans ma famille, mais on ne sait d'où elle vient. On y a toujours attaché une très grande valeur.

Veuillez agréer, etc.

BRUNCK DE FREUNDECK.

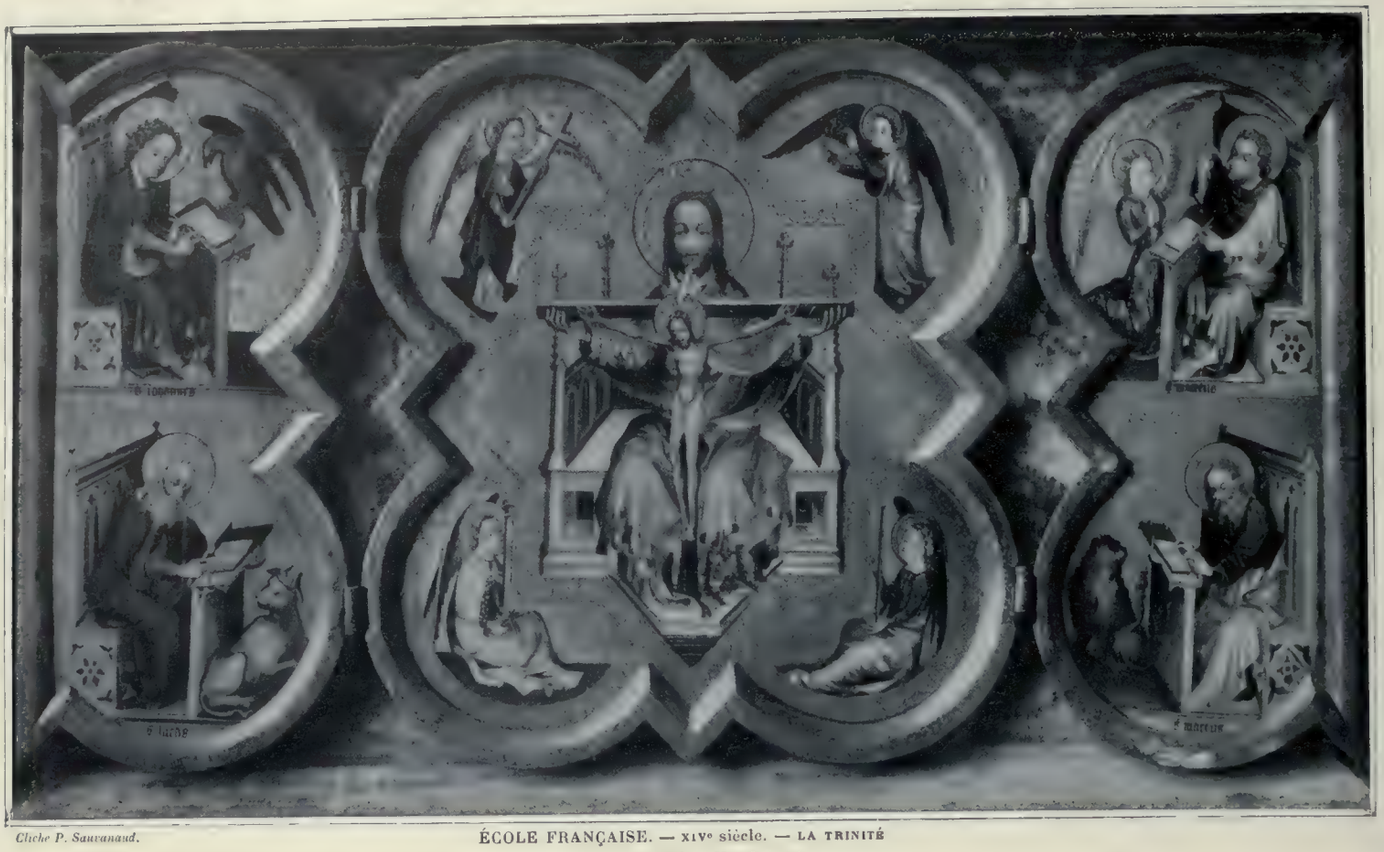
LES ARTS

N° 28 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Avril 1904



Cliché Braun, Clément & Cie.

JEAN FOUQUET. — PORTRAIT D'HOMME INCONNU
(Collection Liechtenstein, Vienne)



Cliché P. Sauvanaud.

ÉCOLE FRANÇAISE. — XIVe siècle. — LA TRINITÉ
(Collection Weber, Hambourg)

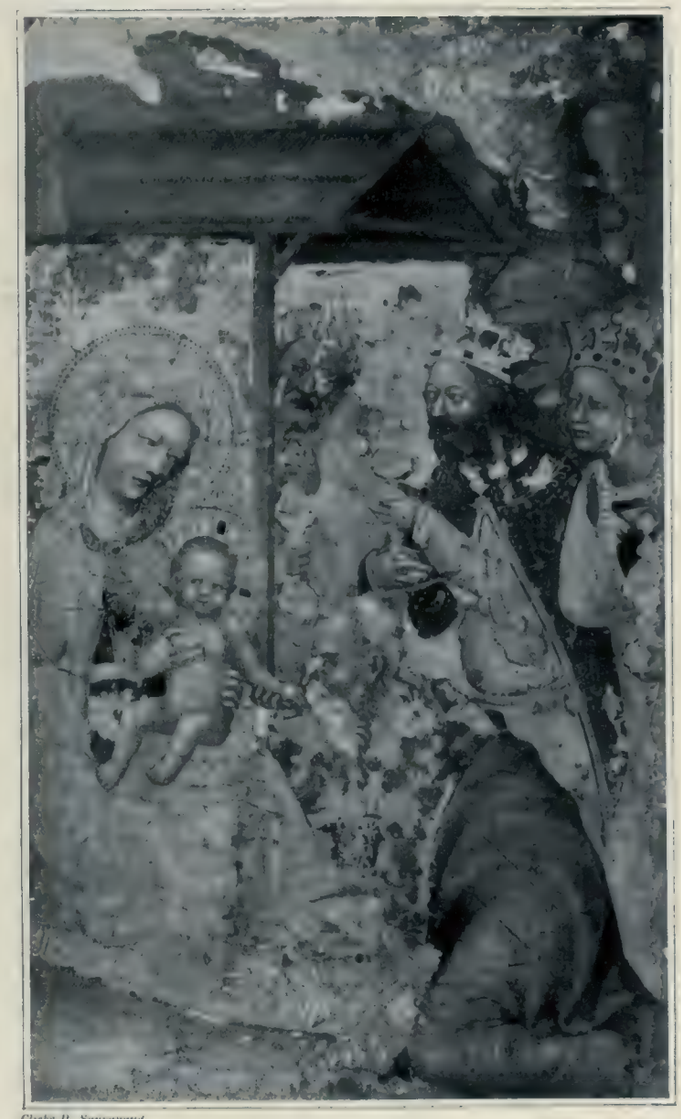
L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

GIRARD D'ORLÉANS — PORTRAIT DE JEAN LE BON
(Bibliothèque Nationale)

C'est au lendemain même de l'exposition de Bruges de 1902 que fut formulé pour la première fois, par M. Henri Bouchot, le très distingué conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, le projet d'une Exposition des Primitifs français. Après avoir requis le concours scientifique des érudits que leurs études sur l'art du moyen âge français et particulièrement sur l'histoire de la peinture et de la miniature lui désignaient comme collaborateurs obligés, MM. Léopold Delisle, Robert de Lasteyrie, Georges Lafenestre, J.-J. Guiffrey, Paul Durrieu, Camille Benoît, Henri Martin, etc., après s'être assuré, d'autre part, le concours matériel des plus généreux de nos amateurs d'art parisiens, il obtint, de l'Union centrale des Arts décoratifs, la promesse d'une hospitalité magnifique dans la partie disponible de son futur musée, en plein palais du Louvre.

Dès le mois de juillet 1903, l'Exposition était résolue, son local et son budget assurés, ses comités constitués, M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en avait accepté la présidence d'honneur et M. Édouard Aynard, député de Lyon, la présidence effective.

Le travail de préparation commença. Ceux qui, comme nous, ont suivi au jour le jour ce travail dont on va juger maintenant les résultats, savent les ressources d'érudition avisée, d'ingéniosité de rapprochements et d'hypothèses, d'inlassable activité, de ténacité opiniâtre et d'infatigable bonne humeur qu'y a dépensées M. Henri Bouchot. Enquêtes personnelles, discussions, démarches, voyages, publications d'idées et de faits nouveaux, direction matérielle de toutes les besognes, il a tout mené de front, et l'on pourra dire, sans blesser personne assurément, que l'Exposition des Primitifs est bien son œuvre, comme son catalogue est en grande partie le résumé de ses idées et de ses travaux personnels sur la matière. La hardiesse de ses affirmations, l'imprévu de certains de ses rapprochements déconcerteront évidemment certains esprits critiques ; mais, on devra le reconnaître, l'œuvre qu'il a entreprise et menée à bien est



Cliché P. Sauvanaud.
ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — XIVe siècle. — ADORATION DES MAGES
(*Collection Lippmann*, Berlin)

singulièrement utile et féconde ; son initiative courageuse et passionnée, soutenue par une érudition considérable et une mémoire sans cesse active et présente, a produit un résultat capital pour l'histoire de l'art, et contribuera très légitimement à nous donner à tous une conscience plus nette de la valeur de notre passé artistique.

Dans l'exposé qui va suivre, nous réserverons peut-être notre jugement sur certains points et nous nous garderons un peu d'accepter comme vérités démontrées ce qui dans le catalogue de l'Exposition n'est qu'indication proposée ou qu'hypothèse provisoire ; mais nous tenons à reconnaître hautement tout ce que nous devons aux travaux de M. Bouchot ainsi qu'aux amicales indications qu'il nous a toujours prodiguées sans compter.

* * *

Que faut-il entendre d'abord par ces mots de *Primitifs français* qui paraissent servir de programme, un peu vague, avouons-le, à l'Exposition, et qui se sont imposés aux organisateurs beaucoup plus qu'ils n'ont été choisis par eux ?

Le mot de *primitif* était jadis une sorte d'injure, à tout le moins, un terme de mépris et de dédain, absolument comme le mot de gothique, qui, à ses origines, ne signifiait que barbare, maladroit et tout à fait indigne de l'attention des gens de goût. L'un et l'autre sont devenus des étiquettes que l'usage courant a consacrées malgré leur peu de valeur intrinsèque et de signification profonde. Les gens avertis peuvent répugner à s'en servir ; mais, comme dans toute question de langage, il est bien superflu de lutter contre la coutume. On a donc pris l'habitude de désigner couramment comme *primitifs*, quels que soient leur science et leur génie aujourd'hui reconnus, les artistes antérieurs à la Renaissance classique du XVIe siècle en Italie, au XVIIe siècle dans le Nord. Les Primitifs flamands s'étendaient, à l'exposition de Bruges, jusqu'aux Pourbus, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Comme de plus, pour le grand public, il n'y a guère d'artistes qui comptent que les peintres, « primitifs flamands » suffisait presque à désigner les peintres antérieurs à Rubens, de même que par « primitifs italiens » on entend généralement les peintres antérieurs à Raphaël. Mais *primitifs français*, voilà deux mots que l'on n'a guère coutume

Cliché P. Sauvanaud.
ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE — XIVe siècle. — MORT DE LA VIERGE
(*Collection Lippmann*, Berlin)

d'accoupler ensemble ! « Où prenez-vous des primitifs français ? Il n'y a pas de primitifs français ! » répondaient avec plus ou moins de scepticisme et d'ironie, les gens plus ou moins avisés à qui l'on parlait encore récemment des projets de cette exposition. N'enseignait-on pas autrefois que Jean Cousin fut le premier peintre français, et n'y a-t-il pas encore des historiens pour écrire que « François Ier n'a pas restauré, mais fondé la peinture en France » ?

Cependant, on est un peu revenu des préventions classiques d'antan contre l'art du moyen âge. On ne pense plus, ainsi que l'écrivait Quatremère de Quincy, que les architectes gothiques bâtissaient les cathédrales guidés par le seul instinct, comme font les castors ; on n'oserait plus écrire que les imagiers d'avant le XVIe siècle « n'étaient guère plus habiles que les paysans de la Forêt Noire, qui passent leurs soirées d'hiver à sculpter des magots en bois ». On sait, au contraire, quelle fut l'originalité féconde de nos constructeurs du XIIe siècle et l'activité, rayonnant sur l'Europe entière, de nos architectes du XIIIe. On sait la haute valeur de l'œuvre de nos imagiers, démontrée jusqu'à l'évidence par des musées comme celui du Trocadéro. On sait enfin la brillante activité de nos ateliers d'art industriel, depuis le XIe jusqu'au XVIe siècle, des orfèvres, des émailleurs, des ivoiriers, des brodeurs, etc., du pays de France.

ÉCOLE DE PARIS. — XIVe siècle
MITRE EN SOIE BLANCHE
(Musée de Cluny)

La triomphale Exposition de 1900 a mis tout le monde à même d'apprécier les merveilles d'art que conservent en ce genre nos trésors d'églises ou nos collections particulières. Mais est-ce que tous ces métiers d'art, qui furent poussés jusqu'à une telle perfection, n'exigeaient pas la science du dessin, le sentiment de l'harmonie colorée ? Est-il possible que nous n'ayons eu parallèlement aucun dessinateur, aucun peintre ? Cela tombe sous le sens commun.

Si l'on s'informe, du reste, un peu plus, on s'apercevra qu'il y avait des corporations de peintres dans nos villes du moyen âge. Les statuts de ces corporations figurent dans le *Livre des Métiers parisiens* d'Étienne Boileau, en plein XIIIe siècle, bien avant que fussent organisées les fameuses ghildes flamandes. Il y avait, à la fin de ce siècle, plus de soixante peintres établis à Paris et payant l'impôt. Ces artistes ou ces artisans ne nous ont guère, il est vrai, transmis leurs noms ; soit modestie de leur part, soit insouciance de la postérité, aucun, même des plus estimés de son temps, n'a réussi à nous laisser la

Cliché Ch. Masson.

ÉCOLE DE PARIS. — XIVe siècle. — PAREMENT DE NARBONNE. — Dessin sur soie blanche
(Musée du Louvre

trace de sa renommée. Nul Vasari, nul Karel van Mander ne s'est trouvé, comme en Italie ou aux Pays-Bas, pour recueillir les traditions plus ou moins légendaires sur leur vie et sur leur œuvre. Cependant, la science historique de notre temps, compulsant patiemment les vieux comptes royaux ou princiers, les minutes des notaires, les registres des paroisses, tout ce qui, des archives du passé, a échappé au temps et aux révolutions, a fait réapparaitre bien des noms d'artistes dont l'his-

ÉCOLE DE PARIS. — XIVe siècle. — ADORATION DES MAGES ET CRUCIFIXION
(Museo Nazionale, Florence)

toire se reconstitue peu à peu, grâce à la mention des commandes qu'on leur a faites, des sommes qu'on leur a payées, des faveurs qu'on leur a accordées, des baptêmes auxquels ils ont assisté, de leur naissance ou de leur mort. Parfois, une rencontre heureuse a fait que telle pièce d'archives a pu s'appliquer à telle œuvre heureusement conservée et celle-ci s'est trouvée, de la sorte, perdre son anonymat et s'authentiquer bien plus sûrement que par les racontars de tel chroniqueur mal informé ou partial.

En effet, malgré toutes les causes de destruction inhérentes au climat ou aux hommes, et ces dernières infiniment plus fréquentes, hélas ! chez nous que nulle part ailleurs, malgré le vandalisme brutal, doctrinaire ou esthétique, malgré les émeutes, les crises de rigorisme religieux ou les proscriptions, plus terribles que toutes les autres, faites au nom du bon goût et des principes du beau, certaines œuvres sont demeurées pour affirmer le génie de nos artistes d'autrefois. Elles sont en petit nombre relativement, et bien moins abondantes que celles dont nous parlent les textes, les descriptions ou les inventaires d'autrefois. Elles sont, de plus, généralement méconnues, par une tendance trop répandue chez nous à garder tout enthousiasme pour les productions étrangères. Elles sont même souvent, lorsqu'on en reconnait l'intérêt, par un penchant connexe au précédent, mises sur le compte d'artistes du dehors, que l'on fait, pour la circonstance, voyager bien en dehors de leur cercle d'action ordinaire, naître ou mourir cinquante ou cent ans trop tôt ou trop tard... Ce sont ces œuvres, trop négligées ou mal interprétées, que l'on a commencé d'étudier, chez nous et ailleurs, depuis quelque temps, avec l'attention qu'elles méritent, ce sont elles que l'on a cherché à grouper en aussi grand nombre que possible, de façon à en faciliter

Cliché Giraudon. ÉCOLE FRANÇAISE. — XIVe siècle
MINIATURE DÉTACHÉE DES HEURES DE TURIN
(Musée du Louvre)

l'étude et la comparaison, à l'Exposition des Primitifs.

Ces témoins subsistants de l'activité de nos peintres d'autrefois devraient être cherchés du reste dans des domaines assez divers. Il y aurait d'abord celui de la grande peinture monumentale, de la fresque murale, dans lequel nos artistes paraissent avoir excellé en un temps où l'art italien balbutiait encore. De grands ensembles décoratifs du XIIe siècle, comme ceux de Saint-Savin ou du Liget, de Brioude ou de Montoire, subsistent encore pour nous rappeler cette priorité de notre art roman. Mais on sait aussi que le développement normal de l'architecture gothique, en restreignant de plus en plus les surfaces murales disponibles, ralentit ce mouvement, qui allait se continuer magnifiquement dans l'Italie du XIVe siècle, avec Giotto et ses successeurs. Pourtant, la fresque ne fut pas complètement abandonnée chez nous. Nous en connaissons nombre d'exemples conservés datant du XIVe siècle et du XVe, depuis les fresques de la cathédrale de Clermont, où figure un des premiers portraits de donateur que l'on puisse citer au XIVe siècle, jusqu'à celles de Notre-Dame de Dijon, d'Amiens ou du Puy.

Néanmoins, ce sont les verrières, dont la parure lumineuse remplaça dans les églises, comme décoration et comme moyen d'enseignement, les peintures murales d'autrefois ; ce sont les tapisseries qui, ailleurs, dans les intérieurs de châteaux notamment, où les murs salpêtrés ne se prêtaient que difficilement au procédé de la fresque, tinrent lieu, avec leur aspect plus étoffé, leurs colorations plus chaudes, leur adaptation plus intelligente aux nécessités de la vie septentrionale, des grandes compositions peintes aux murs des palais méridionaux. Des ateliers de tapisserie étaient établis à Paris dès la fin du XIIIe siècle. Ils y prospérèrent au XIVe siècle, avant l'établissement des célèbres ateliers des Flandres, demandant aux peintres les plus en renom des cartons à traduire, empruntant leurs motifs aux thèmes les plus variés, sujets religieux, histoires romanesques, scènes de genre, etc., et l'on trouve généralement, dans leurs productions, une liberté d'allure et une grandeur d'effet décoratif qui rivalisent avec les qualités mêmes de la fresque italienne. C'est donc dans l'art du vitrail et dans celui de la tapisserie qu'il conviendrait de chercher la suite du développement de la peinture monumentale dans notre pays.

La création des tableaux peints sur panneaux, formant diptyque, triptyque ou polyptyque, et servant à orner quelque oratoire, quelque chapelle ou quelque retable d'église, ne date guère que du XIVe siècle. C'est sous cette forme que la peinture se développa, surtout dans les Pays-Bas ; mais c'est en France que s'étaient créés peut-être les premiers types de ce genre d'œuvres d'art, et la production devait s'en continuer, ininterrompue, pendant tout le XVe siècle.

Enfin, il y aurait lieu d'interroger aussi nos manuscrits, dont les miniatures, échelonnées depuis le IXe jusqu'au XVIe siècle, constituent une série de documents infiniment précieux pour l'histoire du dessin et de la couleur dans notre pays, série d'autant plus complète que, dans les bibliothèques, ces manuscrits sont demeurés en général mieux à l'abri

Cliché P. Sauvanaud. JEAN MALOUEL (ATTRIBUÉ A). — VIERGE
(Collection Ed. Aynard, Lyon)

des ravages du temps et des hommes que les fresques ou les tableaux de nos églises. Les deux arts de la peinture et de l'enluminure se complètent et s'éclairent l'un l'autre, les miniaturistes reproduisant souvent les trouvailles de types, de gestes, de compositions de leurs confrères les peintres, à moins que ceux-ci (et nous en avons d'illustres exemples) ne s'adonnent eux-mêmes à cet art minutieux et ne créent, tel Fouquet dans les Heures d'Étienne Chevalier, des chefs-d'œuvre de composition que d'autres artistes à leur suite traduiront, en les agrandissant, dans des œuvres de dimensions importantes, comme le retable de Loches, par exemple.

Il est bien évident que les fresques, immeubles par destination, ne pouvaient être représentées à l'Exposition que par des relevés comme ceux qui appartiennent aux Monuments historiques ou au Musée des Arts décoratifs et qui ont été exécutés par des artistes de la valeur de M. Ypermann ou de M. Laffillée.

Quant aux vitraux, malgré l'importance de la peinture sur verre dans notre histoire artistique, on a dû renoncer à peu près complètement à en constituer des séries, à cause de la difficulté du déplacement et aussi de la présentation de ces documents. Exception a été faite cependant pour un

JEAN MALOUEL (ATTRIBUÉ À) — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR LE PÈRE ÉTERNEL ET PAR LA VIERGE
(Musée du Louvre)

fragment appartenant à M. Léon Arnoult, et où se voit une charmante tête de femme très voisine de l'art de notre Jean Fouquet.

L'intérêt des amateurs, de plus en plus attirés de nos jours vers les admirables tapisseries gothiques, a fait ressortir, des greniers où elles se rongeaient, nombre de pièces qu'il eût été facile de réunir. Le Musée des Arts décoratifs lui-même en possède un certain nombre de fragments du plus vif intérêt, dus presque tous à la libéralité de M. Maciet. Nos églises, nos établissements municipaux ont conservé aussi de nombreuses tentures que l'on aurait pu facilement mobiliser. Malheureusement, c'est l'espace ici qui a fait un peu défaut, et il a fallu se contenter de quelques spécimens très caractéristiques, comme certains morceaux de la suite de l'Apocalypse d'Angers, ou certaines pièces appartenant à MM. Sigismond Bardac, Maurice Fenaille ou Martin Le Roy. Ces spécimens de choix compléteront l'enseignement des œuvres peintes et apporteront à certaines pièces d'entrée ou galeries

Cliché Giraudon.

HENRI BELLECHOSE (ATTRIBUÉ A). — CALVAIRE ET MARTYRE DE SAINT GEORGES
(Musée du Louvre)

de repos de l'Exposition la richesse de leurs effets décoratifs, en attendant une revue d'ensemble spécialement consacrée à cet art merveilleux..... mais encombrant.

Pour les miniatures, des scrupules respectables ont empêché de laisser sortir de la Bibliothèque nationale les précieux témoignages de la passion de bibliophile d'un Charles V et d'un Jean de Berry, ou les chefs-d'œuvre de Fouquet, de Bourdichon et de tant d'autres anonymes du xve siècle. La volonté formelle du duc d'Aumale retient à Chantilly les Très Riches Heures du duc Jean et celles d'Étienne Chevalier. Mais on a organisé à la Bibliothèque nationale, dans une salle nouvellement édifiée par M. Pascal sur la rue Vivienne, une exposition parallèle à celle du Pavillon de Marsan; on peut y voir, présentés méthodiquement, les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque, auxquels sont venus se joindre, en un ensemble inoubliable, ceux de la bibliothèque de l'Arsenal et des bibliothèques des départements. Cette réunion mériterait une étude spéciale, que nous n'aurons même pas le loisir d'esquisser ici. Nous nous bornerons à signaler, chemin faisant, les feuillets détachés, les miniatures isolées, prêtées par le Louvre ou par des particuliers, que l'on a pu rapprocher, ainsi que quelques esquisses ou quelques dessins, des peintures exposées au Pavillon de Marsan; ils sont accrochés aux murs comme de véritables

tableaux, posés sur des pupitres ou réunis dans une vitrine analogue à celle qui est consacrée aux émaux peints du XVe siècle.

Cette dernière branche, en effet, de la peinture française, n'a pas été négligée, et l'on peut voir, à côté des œuvres peintes de Fouquet et de Bourdichon, un certain nombre d'émaux de Monvaerni, même l'admirable plaque en argent gravé appartenant à M. Garnier, préparation pour un émail translucide de la fin du XIVe siècle, qui est un si prodigieux exemple de dessin et de composition. On peut surtout, en ce qui concerne le XVIe siècle, suivre parallèlement, dans la peinture et dans les émaux, l'utilisation des crayons exécutés par les Clouet ou leurs émules, les trois séries d'œuvres ayant pu fort heureusement être juxtaposées.

Enfin on a tenté de réunir, en s'adressant seulement aux collections parisiennes et à celles de l'Union centrale des Arts décoratifs, un certain nombre de sculptures ou d'objets d'art en ronde bosse, destinés soit à rappeler, par des spécimens de choix, la haute valeur de l'art essentiellement français du XIIIe siècle, soit à fournir quelques points de comparaison comme types iconographiques, comme style ou comme esprit général, avec l'évolution parallèle de la peinture. Nous nous bornons à signaler, pour aujourd'hui, ces séries accessoires, espérant y revenir bientôt.

L'intérêt ira certainement, tout d'abord, aux véritables peintures, dont on a réussi, malgré l'opinion courante, malgré les prévisions pessimistes de certains, à grouper un très bel ensemble, sobrement et harmonieusement présenté. C'est cet ensemble que nous allons essayer de décrire tout à l'heure. Il a été complété à la dernière heure par le triptyque du Palais de Justice, ce morceau célèbre sans être connu, que l'on s'obstina longtemps à ne laisser sortir pour aucune exposition. Il y manque encore différentes pièces qui ont échappé à la France, pour passer avec la collection Micheli à Anvers, enfin le très précieux diptyque qui appartient à Lord Pembroke.

Cliché Herveis.

MAITRE DE FLÉMALLE (ATTRIBUÉ AU). — VIERGE GLORIEUSE ENTRE SAINT PIERRE ET SAINT AUGUSTIN

(Musée d'Aix-en-Provence)

Mais, en général, les collections les plus illustres et les musées les plus fermés se sont ouverts devant les efforts du comité de l'Exposition. Nos musées nationaux eux-mêmes ont été autorisés à prêter les pièces capitales qu'ils possèdent et qui étaient absolument indispensables pour constituer des séries un peu complètes. Le Musée de Berlin et celui d'Anvers ont envoyé chacun une pièce du fameux diptyque de Fouquet, reconstitué enfin pour quelques mois. S. M. le roi d'Angleterre, S. A. le prince de Liechtenstein, ont gracieusement consenti le prêt de quelques

pièces capitales de leurs collections, et nous ne pouvons citer ici toutes les bonnes volontés, tous les concours obligeants qui se sont offerts plus ou moins spontanément.

Il en résulte une réunion unique et réalisée pour la première fois, où figurent, à côté de quelques pièces connues, un grand nombre de pièces inédites de première valeur, beaucoup aussi sur l'origine desquelles on hésitera ou l'on discutera. Mais de ces discussions, facilitées par les rapprochements et les comparaisons, jaillira une lumière qui sera certainement très utile à la science historique, et s'il y a quelque déchet, pour ainsi dire, en fin de compte, il n'en subsistera pas moins un ensemble très démonstratif de la valeur et de l'existence continue de notre École française de peinture.

Cliché Giraudon.
JEAN FOUQUET. — SON PORTRAIT
Émail peint
(Musée du Louvre)

* * *

Mais entre quelles dates extrêmes pourra-t-on suivre ici le développement de cette école ? c'est ce qu'il importe d'abord de préciser un peu. On n'a pas prétendu, en effet, remonter jusqu'aux origines mêmes de l'art français, jusqu'aux *véritables* primitifs du XIe ou du XIIe siècle dont les tâtonnements maladroits, les incertitudes inévitables, les efforts féconds aboutissent au prodigieux épanouissement d'art du XIIIe siècle. Quelques pièces de sculpture, d'orfèvrerie ou d'ivoire rappelleront seules ce passé glorieux et la perfection atteinte par nos artistes et nos artisans du temps de saint Louis.

Pour la peinture, c'est au moment où elle se constitue indépendante de la décoration murale, vers le milieu du XIVe siècle, qu'elle pouvait commencer à figurer utilement à l'Exposition, et c'est la date de 1350 qui a été fixée en principe comme date initiale de la série exposée, cette série devant se poursuivre jusque vers 1589, depuis les premiers Valois jusqu'à l'épuisement de leur race. On avait même songé un moment à dénommer ces primitifs « les peintres des Valois » et l'étiquette eût été certainement plus juste. Tous ou presque tous les princes de cette dynastie furent en effet des amateurs passionnés de luxe et d'art, des protecteurs éclairés pour nos artistes et nos artisans. Nous les retrouvons du reste presque tous en effigies au Pavillon de Marsan, Jean le Bon, Charles V, Charles VII, Louis XI, Charles VIII, François Ier, Henri II et ses fils.

C'est même sous le patronage de l'effigie sculpturale de Charles V, jadis placée au portail de l'église des Célestins de Paris, avec la bonne et loyale figure de Jeanne de Bourbon son épouse, que s'ouvre l'Exposition, patronage bien plus légitime pour une exposition d'art français que celui qu'on avait semblé invoquer au Petit Palais en 1900, lorsqu'on avait placé au seuil de l'Exposition, sous un François Ier figuré par une

JEAN FOUQUET. — PORTRAIT DE CHARLES VII, ROI DE FRANCE
(Musée du Louvre)

JEAN FOUQUET. — PORTRAIT DE GUILLAUME JOUVENEL DES URSINS, CHANCELIER DE FRANCE
(Musée du Louvre)

armure vide, l'épithète aussi erronée que classique de « Père des lettres et des arts ».

Il ne faudra pas oublier, du reste, qu'à cette date de 1350, choisie comme date initiale, l'art français pris dans son ensemble n'est plus un art qui se forme, un art qui balbutie, mais un art qui se transforme, un art qui évolue en se rapprochant de plus en plus de la nature et de la vie. S'il y a bien quelque chose qui se crée à ce moment, si nous assistons bien, ainsi que Courajod l'a démontré, à la véritable Renaissance, aux réelles origines de l'art moderne, il faut tout de même songer pour comprendre la valeur de l'art français de ce temps, notamment pour s'expliquer l'intensité du foyer d'art parisien, à cet ensemble de traditions encore vivantes en ce milieu, à la suite innombrable d'œuvres de premier ordre déjà produites, à la série des thèmes et des types sur lesquels vivront, tout en les trans-

JEAN FOUQUET. — ÉTIENNE CHEVALIER ET SON PATRON SAINT ÉTIENNE
Partie gauche du diptyque de Melun
(Musée de Berlin)

formant et les pénétrant d'un esprit nouveau, les artistes de la Cour des Valois.

Dans la première moitié du XIVe siècle, Paris avec son Université qui attire des étudiants de toutes nations, avec ses corporations d'ouvriers d'art parfaitement organisées, est un centre intellectuel et artistique de premier ordre. Le goût inné chez les Valois pour le luxe, pour les fêtes brillantes, pour les constructions splendides, pour l'art sous toutes ses formes, va contribuer à y attirer un nombre considérable d'artistes qui subissent tout naturellement l'attrait des commandes et de l'argent largement, parfois follement dépensé. Que sont à cette date les laborieuses petites cités

JEAN FOUQUET. — LA VIERGE ET L'ENFANT
Partie droite du diptyque de Melun
(Musée d'Anvers)

Cliché P. Sauvanaud.
JEAN FOUQUET (ATTRIBUÉ A). — PORTRAIT D'HOMME
(Collection du comte Wilczeck, Vienne)

des Flandres, sans passé et sans argent? Préoccupées surtout de « marchandise », elles travaillent à leur prospérité future. Elles conquièrent vaillamment leur indépendance politique. Mais, rebelles ou non, elles relèvent de la cour de France au point de vue intellectuel et artistique. Ce n'est qu'au xve siècle qu'elles auront conquis leur autonomie, quand leurs artistes et leurs artisans, formés dans ce centre très brillant et très actif de la France des Valois, auront reporté chez elles, avec les leçons de nos maîtres français, leurs énergies natives, leur ardeur au travail et leur inépuisable fécondité.

Donc, si nous rencontrons en France, au commencement du xive siècle, à côté de nos artistes nationaux, à côté d'un Étienne d'Auxerre, d'un Jean de Montmartre, d'un Evrard, d'un Girard ou d'un Jean d'Orléans, les noms d'un Jean de Bruges ou d'un Jacquemart de Hesdin, il n'en faudra pas conclure que c'est l'art flamand qui nous a conquis à cette date, mais bien que ce sont des Flamands au contraire qui sont venus apporter à l'art français, nous voulons dire à l'art qui se forme et se développe sur le sol français pour des princes français, à l'aide d'éléments antérieurs qui sont français, le concours de leur tempérament puissant et vierge encore de toute culture artistique. Plusieurs faits sont extrêmement caractéristiques pour démontrer ce que nous avançons ici; c'est par exemple l'absence totale de renseignements sur une activité possible dans son pays d'origine de ce Jean Bandol, dit Jean de Bruges, que nous voyons cité vingt fois dans les comptes de Charles V ou dans ceux de ses frères les ducs d'Anjou et de Berry; c'est le témoignage sûr et précis qui nous montre ces frères Manuel ou Malouel, que l'on suppose être les mêmes que les fameux frères de Limbourg, venant faire leur apprentissage à Paris vers l'âge de dix-huit ans; c'est la présence à Paris également de cet artiste, l'un des premiers vrais Flamands, Melchior Broederlam au moment où il reçoit du duc de Bourgogne, la commande des volets du retable de la Chartreuse de Champmol qu'il exécutera plus tard chez lui, à Ypres, dans les toutes dernières années du xive siècle.

A côté de ces Flamands, de ces gens des pays mosans, de la Gueldre ou du Limbourg, on note du reste la présence à Paris d'un grand nombre d'Italiens, marchands ou artisans, sans parler même des Siennois appelés en France par les papes d'Avignon, mais dont l'action ne s'exerça guère en dehors de la basse vallée du Rhône; on apprécie fort ce qu'on appelle « l'ouvrage de Lombardie », on achète des livres et des objets d'art à Pierre de Vérone ou à Jacques Raponde. De là, dans ce milieu cosmopolite, un art assez complexe, où se mêlent les influences du Nord et celles du Midi, un art international si l'on veut, mais dont le grand centre de production est à Paris.

C'est à cet art qu'appartiennent les œuvres les plus anciennes présentées à l'Exposition. Presque aucune ne peut être assignée avec certitude à un artiste déterminé et ce sont

RÉPLIQUE D'UNE PEINTURE PRÉSUMÉE DE JEAN FOUQUET. — PORTRAIT DE DUNOIS
(Collection A. Gabeau, Amboise)

des vraisemblances qui ont guidé les attributions. Ainsi *Girard d'Orléans* qui fut le peintre attitré de Jean le Bon et son valet de chambre, qui eut la direction des travaux d'art de son temps, qui alla en cette qualité surveiller et compléter les peintures exécutées à l'huile par Jean Coste au château du Vaudreuil en Normandie, vers 1350, qui accompagna enfin le roi dans sa captivité en Angleterre, est très probablement l'auteur de cette effigie un peu brutale, mais d'un si grand caractère, exécutée sans doute en exil, d'après l'âge qu'y paraît avoir le personnage, où le roi Jean, le vaincu de Poitiers, nous apparaît de profil sur un fond d'or gaufré. Il avait, d'après l'effigie, quarante ans ou environ et c'est de 1359 à peu près que daterait ce portrait, le premier certainement que l'on puisse citer dans l'histoire de la peinture moderne avec ce caractère de vérité physionomique, cette recherche d'individualisme intransigeante qui est un des traits essentiels de l'art nouveau qui se forme à ce moment et qui va se développer dans la série glorieuse des portraits français, flamands ou italiens du XVe et du XVIe siècle. Ce portrait, isolé aujourd'hui, faisait partie vraisemblablement d'un quadriptyque, mentionné à plusieurs reprises dans les inventaires de Charles V, qui réunissait les portraits du roi Jean, du roi Édouard III d'Angleterre, de l'empereur d'Allemagne, Charles IV et de Charles V, alors encore dauphin, exécutés « d'après le vif » dit l'un des textes. Il a été recueilli plus tard par Gaignières au château d'Oiron et est passé à sa mort dans le Cabinet du Roy, dont la Bibliothèque nationale est l'héritière ; c'est au Louvre que serait actuellement sa véritable place.

Les peintres de ce temps, notamment Girard d'Orléans, eurent souvent à décorer, entre autres objets plus ou moins usuels, selles, chayères, échiquiers, etc., des séries d'ornements liturgiques appelées « chapelles quotidiennes ». C'est à une de ces chapelles qu'appartenaient sans doute et la mitre du musée de Cluny historiée de dessins à l'encre de Chine sur soie blanche et le fameux parement d'autel provenant de la cathédrale de Narbonne, œuvre de même technique, recueillie par le peintre Boilly au début du XIXe siècle, et aujourd'hui au Louvre.

Ce dernier monument, capital pour l'histoire de l'art français à cette époque, représente une série de scènes de la Passion groupées autour d'un calvaire central à côté duquel figurent, en donateurs, dévotement agenouillés et les mains jointes, le roi Charles V et sa femme, Jeanne de Bourbon. Ces deux effigies, très précises et consciencieuses, exécutées certainement *ad vivum*, ont d'abord l'avantage de permettre de dater le monument avec précision, la reine étant morte en 1377, et de nous faire pressentir de quel atelier il a pu sortir. Ce sont, en elles-mêmes, de très curieux portraits, très nettement et sobrement écrits, qu'il est intéressant de comparer avec

JEAN FOUQUET (ATTRIBUÉ A). — PORTRAIT D'HOMME INCONNU
(Musée d'Anvers)

l'effigie de Jean le Bon dont nous venons de parler, avec les figures sculptées des Célestins dont la ressemblance est frappante, enfin, avec la petite aquarelle du Cabinet des estampes (n° 26), représentant le frère de Charles V, le duc Louis d'Anjou, où se perpétuent les mêmes qualités de sûreté et de fermeté dans le rendu de la figure individuelle.

Quant aux scènes de la Passion, ce sont autant de tableaux qui méritent une attention toute particulière et où se déploie un sens du pittoresque et du dramatique assez caractéristique aussi de l'art du temps. Le groupe des saintes femmes au pied de la croix, le geste passionné de la mère du Christ qui se précipite sur le cadavre de son fils pour l'embrasser éperdument, sont d'une beauté d'expression toute nouvelle et très différents de l'art calme et grave du XIIIe siècle. Bien des éléments toutefois, dans la composition des groupes, dans les figures, dans les draperies, appartiennent à l'art français antérieur et témoignent de l'usage que firent les artistes de la nouvelle génération des traditions dont ils étaient nourris.

Une série de rapprochements ingénieux institués par M. Bouchot, avec certaines miniatures exécutées pour le duc de Berry, lui permettent d'affirmer que c'est à un Français, non pas à un Beauneveu de Valenciennes ou à un Jean de Bruges, peut-être à Jean d'Orléans lui-même, artiste officiel et très en vue à ce moment, qu'il faut attribuer le Parement de Narbonne. L'élégance allongée des figures, la finesse spirituelle de leur exécution concourent à l'établir. S'il y a ici quelque trace d'influence étrangère, c'est beaucoup plutôt du côté de l'Italie, des « Lombards » travaillant à Paris, qu'il faudrait la chercher.

Les compositions figurées sur la mitre de Cluny, étudiée par M. Robert de Lasteyrie, un peu moins soignées et moins habiles peut-être, ce qui a fait parfois supposer, à tort sans doute, qu'elles n'étaient qu'une préparation pour un brodeur, sont exactement de même style. Elles représentent l'Ensevelissement et la Résurrection du Christ.

Ces deux pièces importantes, de date et de provenance certaines, mises aujourd'hui au rang qu'elles méritent, permettent d'établir tout un groupe d'œuvres généralement de petite taille, diptyques ou triptyques portatifs qui s'enfermaient en des étuis de cuir et pouvaient s'emporter en voyage. Les peintures y sont généralement exécutées à l'huile ou à l'œuf sur un fond d'or préparé d'avance et souvent décoré d'ornements en creux ou en relief. Il y faudra reconnaître dorénavant, non pas la main de ce Broederlam que l'on invoque à tout propos parce que c'est le seul Flamand dont on connaisse une œuvre certaine datée de la fin du XIVe siècle, mais la manière de ces artistes groupés vers 1370-1380 autour de la cour de Charles V et de Charles VI, protégés aussi par les frères de Charles V, les fameux ducs amateurs et mécènes, Jean de Berry, Louis d'Anjou et Philippe de Bourgogne. Peu importe du reste que ces artistes fussent français ou flamands d'origine, leur art était à peu de chose près identique, et il est bien inutile de discuter sur un lieu de naissance quand on sait que le milieu de formation et de production fut le même. A ce groupe appartiennent les deux diptyques de la collection Carrand passés au musée du Bargello; celui de la collection Mayer van den Bergh qui est resté à Anvers, malgré les instances du comité de l'Exposition; celui aussi de Lord Pembroke, dont l'absence est si regrettable, exécuté en France en 1396, avec la figure du roi Richard II d'Angleterre en donateur; le triptyque de M. le consul Weber, qui provient de Dijon, représentant la Trinité et les Évangélistes; enfin une petite Mise au Tombeau, du Louvre, où l'on croyait jadis reconnaître le style des peintres siennois d'Avignon et dont les costumes appartiennent certainement à des personnages de la cour de Charles VI.

Les deux diptyques du Bargello sont particulièrement intéressants pour le rapport de leurs Calvaires avec ceux du Parement de Narbonne, et de leurs types de figures barbues, pour la délicatesse charmante de leurs Vierges assises trônant au milieu du cortège des rois Mages dans l'un, dans l'autre au milieu d'une assemblée de saints que dominent d'exquises petites figures d'anges souriants, aperçues dans les embrasures de l'architecture du fond.

Deux petits panneaux, appartenant à Madame Lippmann, formaient probablement aussi un de ces diptyques portatifs, que nous voyons souvent mentionnés dans les paiements aux artistes ou dans les inventaires anciens; mais ils sont d'un art un peu différent, plus méridional sans doute, plus voisin de celui des peintres avignonnais du temps des papes.

Le petit tabernacle de M. Cardon dont les volets enferment une statuette polychrome de Vierge assise est décoré de peintures minuscules représentant des épisodes de l'Enfance du Christ, traités à la façon de nos miniaturistes français, avec un sens ingénieux déjà du pittoresque et du réalisme expressif, un caractère et une dignité parfois qui se sentent encore de l'esprit de l'art antérieur. Un autre tabernacle du même genre existe aussi à Anvers dans la collection Mayer van den Bergh, d'où il n'a pu sortir.

Nombreuses sont les miniatures qu'il y aurait lieu de rapprocher de cette école franco-flamande de Paris de la fin du XIVe siècle. Signalons, pour nous borner à celles qui ont pu être mises au Pavillon de Marsan à côté des peintures précitées, les feuillets détachés qui faisaient partie des fameuses Heures de Turin, commencées pour le duc de Berry et détruites récemment par le lamentable incendie de la bibliothèque de Turin (nos 9 à 11), notamment un Dieu le Père, plein de majesté et de caractère, que l'on trouvera reproduit ci-contre; signalons aussi les deux miniatures prêtées par le musée de Cluny, dont l'une représente un Calvaire et l'autre un Père éternel, miniatures attribuées jadis, par M. Paul Durrieu, à Jacques Coene, un de ces artistes flamands formés et établis à Paris, en relations, du reste, avec l'Italie du Nord, puisqu'il fut appelé à Milan pour participer à la construction du Dôme. Ces dernières portent les armes d'un évêque de Paris des premières années du XVe siècle, Gérard de Montaigu.

Un dessin du musée du Louvre, enfin, qui représente la Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge, attribué tantôt à Beauneveu, qui l'aurait exécuté pour la cathédrale de Bourges à l'intention du duc Jean de Berry, tantôt à Jean de Beaumetz, peintre artésien, qui travaillait à la cour de Philippe de Bourgogne, paraît bien être un projet de grande décoration murale; il nous montre l'habileté et la grandeur de composition que les artistes de ce groupe étaient susceptibles d'atteindre en ce genre. Mais, à défaut de leurs œuvres disparues, à défaut, par exemple, des fresques très célèbres en leur temps, exécutées pour le château de Mehun-sur-Yèvre, par André Beauneveu, si on veut se rendre compte des qualités qu'ils étaient susceptibles d'apporter dans la réalisation de ces grandes œuvres décoratives, c'est à l'art de la tapisserie qu'il faut s'adresser, et notamment à cette mer-

veilleuse série de l'*Apocalypse d'Angers*, dont toute l'histoire nous est connue, grâce aux travaux de M. J.-J. Guiffrey. Commandée par ce Louis d'Anjou dont nous citions le portrait tout à l'heure, pour garnir les salles de son château d'Angers, elle fut dessinée par Jean de Bruges, d'après un manuscrit français prêté par le roi Charles V et fut exécutée dans les ateliers d'un tapissier parisien, Nicolas Bataille. Il n'y a pas de plus bel ensemble, de plus typique et de plus authentique de l'art qui nous intéresse en ce moment.

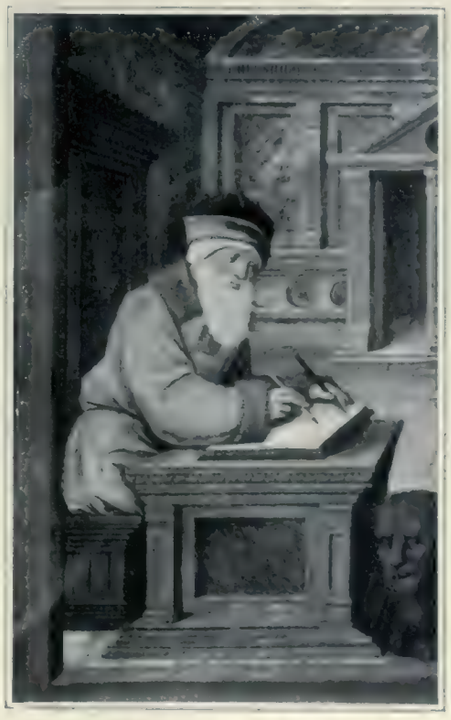
Cliché Giraudon

JEAN FOUQUET. — SAINTE MARGUERITE
MINIATURE DU LIVRE D'HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER
(Musée du Louvre)

Parmi ces princes fastueux de la fin du XIVe siècle, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, fut certainement un de ceux dont la magnificence a laissé à la postérité le plus de témoignages durables. Contentons-nous de rappeler ici les incomparables monuments de sculpture de sa Chartreuse de Champmol, le portail et les tombeaux de l'église, le Puits de Moïse du cloître. C'est aussi sous son inspiration que furent exécutées nombre de peintures destinées à cette même nécropole princière de Champmol. Le Louvre possède deux grands tableaux représentant le Martyre de saint Denis et celui de saint Georges, assez différents du reste, qui passent pour avoir orné les autels de la chapelle. Ils figuraient au moins comme tels à une vente qui eut lieu vers 1840. L'un fut acheté par M. Reiset et entra au Louvre en 1863; l'autre, après avoir circulé encore quelque cinquante ans, a été donné au Musée par M. Maciet. Les textes, mis au jour par M. de Champeaux, ont permis de les attribuer, avec quelque vraisemblance, à Jean Malouel et à Henri Bellechose, l'un Gueldrois, l'autre Brabançon, qui furent successivement peintres en titre du duc de Bourgogne de 1395 à 1416. Il serait trop long de discuter ici cette attribution. Disons seulement qu'elle n'est que probable.

D'autre part, M. Henri Bouchot, dans une étude récente parue dans *les Arts*, a établi le rapport intime qui existe entre l'un de ces tableaux, le saint Denis, et certaines œuvres des miniaturistes du duc de Berry, vers 1385 (1).

(1) Voir dans le numéro de décembre 1903, la reproduction du tableau du Louvre et de plusieurs miniatures du mss. lat. 8886, de la Bibliothèque nationale.



JEAN BOURDICHON — SAINT MARC
(Collection de M. le comte G. de Castries)

Quoi qu'il en soit, que l'œuvre soit d'un artiste parisien appartenant aux ateliers de cette date ou qu'elle soit de Jean Malouel, formé évidemment dans les mêmes ateliers, ce qui est certain, c'est qu'elle est exactement conçue sous les mêmes influences que les précédentes et qu'on y rencontre, amalgamés, certains éléments d'art italien avec certains éléments traditionnels français, le tout dominé par cet esprit nouveau, essentiellement moderne, réaliste, expressif, passionné, qui n'altère pas la tenue générale de l'ensemble. Le Christ douloureux et sanglant qui domine toute la composition dérive de celui du Parement de Narbonne et des Calvaires du Bargello. Le groupe de la dernière Communion du Saint, d'une dignité calme et d'une émotion contenue, la scène de son martyre avec le geste énergique et la tête féroce du bourreau, la résignation sublime de l'évêque, le pittoresque de l'assemblée, sont déjà d'un art consommé.

Les mêmes qualités, les mêmes procédés, se retrouvent dans deux petits tableaux, deux Christs morts accompagnés de la Vierge, de saint Jean et d'un certain nombre d'anges, dont l'un appartient au musée du Louvre et l'autre au musée de Troyes. Celui du Louvre où le Christ mort est soutenu par le Père Éternel, plus complet et en meilleur état, porte, au revers, les armes des ducs de Bourgogne. C'est un véritable chef-d'œuvre d'exécution et d'expression. La couleur est vive, claire et chantante, le dessin serré et nerveux, les attitudes et les physionomies dramatiques et expressives. L'autre passe aussi pour provenir de la Chartreuse de Champmol. De fait les angelots blonds qui s'y aperçoivent avec leurs figures fines aux yeux ardents, coiffés de ces petits diadèmes ornés d'une croix que l'on retrouvera plus tard chez Van Eyck, sont bien les mêmes que ceux du Martyre de saint Denis. Une petite Vierge à mi-corps qui appartient à M. Ed. Aynard, drapée dans un manteau bleu foncé et serrant passionnément contre elle un enfantelet aux yeux noirs, paraît bien proche parente de la Vierge de douleur du tableau du Louvre. Il y a là un atelier, peut-être un homme, admettons même que ce soit Jean

Cliché P. Sauvanaud.

ÉCOLE DE TOURAINE. — TRIPTYQUE DE LA CHARTREUSE DU LIGET (panneau de gauche)
(Église Saint-Antoine, Loches)

Cliché P. Sauvanaud.

ÉCOLE DE TOURAINE. — TRIPTYQUE DE LA CHARTREUSE DU LIGET (panneau de droite)
(Église Saint-Antoine, Loches)

Cliché P. Sauvanaud.

ÉCOLE DE TOURAINE. — TRIPTYQUE DE LA CHARTREUSE DU LIGET (panneau central)
(*Église Saint-Antoine,* Loches)

Malouel, qui fut capable, à l'aurore du xve siècle, de chefs-d'œuvre singulièrement en avance sur ceux des Van Eyck et se rattachant intimement à l'art français du xive siècle.

Le successeur de Jean Malouel, Henri Bellechose, si c'est lui l'auteur du second grand panneau du Louvre, fut infiniment moins bien doué, et l'école de peinture bourguignonne, une fois installée à Dijon, ne paraît pas s'être développée avec la même sûreté, la même continuité que l'école de sculpture des Claus Sluter et des Claus de Werve. L'œuvre, un peu brutale et grossière, sans les subtiles harmonies colorées du Martyre de saint Denis, est du plus grand intérêt néanmoins, avec son Calvaire et ses deux scènes de la vie de saint Georges, s'enlevant sur un fond d'or sans paysage. Elle est très évidemment conçue pour offrir, avec le Martyre de saint Denis, une symétrie cherchée. Bellechose était originaire du Brabant. Peut-être fut-il privé des enseignements que Malouel avait recueillis à Paris même; peut-être son style plus âpre nous apporte-t-il une note plus rhénane que française. De fait, il existe, au musée archéologique de Genève, un petit triptyque récemment publié par M. Schmarzow, qui provient des environs de Soleure et où se retrouvent certains types du retable de saint Georges.

Un autre Calvaire, cependant de la collection de M. Martin Le Roy, bourguignon également, et peut-être même originaire de Champmol (on y voit un Chartreux agenouillé au pied de la croix, comme dans le tableau précédent) nous montre un peu les mêmes types, le même grossissement des effets, les mêmes recherches de brutalité dans le naturalisme du corps du Christ, inondé de rivières de sang, et dans la figure de saint Jean, épaisse et vulgaire. Quant à la Vierge, elle est accablée sous une draperie d'une ampleur énorme et fait penser à celle du Calvaire de saint Georges ainsi qu'à certaines figures sculptées de la même école.

LE MAITRE DE MOULINS. — VIERGE ADORANT L'ENFANT
(Musée de Bruxelles)

Mais on sait de reste que les ducs de Bourgogne, suzerains des Flandres, allaient abandonner cette première école rapidement dégénérée et faire appel à leurs sujets flamands; Bellechose fut très négligé dans les dernières années de sa vie, les textes nous en assurent, et c'est Jean Van Eyck lui-même qui lui succéda dans la confiance de Philippe le Bon. Dorénavant, ce sont des Flamands qui vont exécuter en Bourgogne les chefs-d'œuvre que l'on sait : la Vierge d'Autun pour le chancelier Rolin, le retable de Beaune pour le même, celui d'Ambierle pour Michel de Chaugy, etc. Mais d'où sortait cette jeune et brillante école? C'est là une question qui est loin d'être résolue encore. L'exposition de Bruges de 1902 n'a rien pu montrer qui expliquât cette apparition subite et merveilleuse. La puissance spontanée du génie individuel d'un ou deux personnages, si considérable qu'on la suppose, n'y saurait non plus suffire. Or, nous venons d'indiquer un ensemble d'œuvres très certainement antérieures, affirmant, dès le temps de Charles V, les principes de l'art moderne, réaliste, dramatique et pittoresque, qui va se développer brillamment en Flandre au xve siècle. Une étude approfondie des miniatures exécutées entre 1400 et 1416, notamment pour le duc de Berry, arrivera sans doute à relier la chaîne et à rattacher à ses véritables origines l'école des Van Eyck.

Nous avons déjà cité le nom des frères de Limbourg, originaires de cette région mosane d'où partent aussi les Van Eyck. Leur chef-d'œuvre est le livre des Très Riches Heures de Chantilly dont M. le comte Paul Durrieu prépare la publication intégrale, et qu'il ne nous appartient pas d'étudier ici. C'est de cette œuvre des trois célèbres frères enlumineurs *Hermann, Jean* et *Pol de Limbourg*, formés à Paris, travaillant à Bourges et parents, a-t-on supposé récemment, du Jean Malouel que nous venons de voir travailler à Dijon, que M. Bouchot a tiré ses arguments pour rapprocher de l'école française, à défaut des Van Eyck eux-mêmes, l'œuvre de ce maître mystérieux, leur contemporain, que l'on désigne actuellement sous le nom de *Maître de Flémalle*. M. Hulin identifiait celui-ci, en 1902, avec le Tournaisien Jacques Daret. Différents procédés d'exécution, celui des nimbes radiés, par exemple, différents accessoires, comme l'écran d'osier qui se voit derrière la Vierge de M. Salting, différents détails d'ajustement, différents types de figures d'homme ou de femme sont signalés comme se retrouvant dans les miniatures de Chantilly et dans certains des tableaux ici exposés, provenant d'Aix ou de Dijon. Le premier de ces tableaux représente une Vierge glorieuse entre un saint Pierre et un saint Augustin, l'autre une Adoration des Bergers. Peu connus jusqu'ici, ces deux chefs-d'œuvre de nos musées de province seront certainement accueillis avec joie de tous les amateurs de peinture, quel que soit leur sentiment sur la théorie qui les a rapprochés des œuvres françaises.

La parenté de ces œuvres avec celles de la peinture flamande est indiscutable; mais il ne serait certes pas absurde d'y voir l'œuvre d'un des frères Limbourg de retour dans son pays d'origine après la mort de Jean de Berry (1416), après la ruine presque complète, grâce à la guerre anglaise et aux dissensions intestines, de l'œuvre économique et intellectuelle du sage roi Charles V. M. Bouchot s'est contenté d'indiquer que ce Maître de Flémalle, apparenté si directement aux miniaturistes du duc de Berry, dut vivre dans l'Artois entre

Cliché P. Sauvageot

LE MAITRE DE MOULINS. — LA NATIVITÉ AVEC LE CARDINAL ROLIN EN DONATEUR

(Évêché d'Autun)

MAITRE DE MOULINS (ATTRIBUÉ AU). — PIERRE II, DUC DE BOURBON, ET SON SAINT PATRON
(Musée du Louvre)

1425 et 1450. C'est une hypothèse qui sera évidemment très discutée, mais qui pourra peut-être se trouver féconde, autant qu'elle est ingénieuse, pour relier comme nous l'indiquons, le développement d'art du XIVe à celui du XVe siècle.

* * *

Dans le premier quart de ce XVe siècle, en effet, le brillant foyer d'art qu'avait été la cour des Valois s'éteint ou à peu près. L'occupation de Paris par les Anglais, l'appauvrissement du trésor royal, les émeutes continuelles dont l'une anéantit les trésors d'art ramassés par Jean de Berry dans son château de Bicêtre, amènent la dispersion des artistes groupés à Paris. Jadis les ducs de Bourgogne, nous l'avons vu, adressaient, même de Dijon, leurs commandes à des ateliers parisiens; ils avaient d'ailleurs leur hôtel à Paris comme les ducs de Flandre du XIVe siècle; mais, après l'assassinat de Jean Sans-Peur au pont de Montereau, la Bourgogne se sépare pour longtemps de la France, et tout l'argent des ducs s'en va vers les villes flamandes, où, sous leur active protection, grandissent enfin des écoles nationales dont on sait l'éclat au XVe siècle. C'est à ce moment également que l'art italien, l'art des giottesques du XIVe siècle, régénéré par des éléments naturalistes de provenance septentrionale, dont la présence est très certaine et très efficace dans l'art de Pisanello, de Gentile da Fabriano, de Donatello lui-même, se met à briller aussi d'un éclat incomparable.

Que devient donc l'art français entre ces deux terribles rivaux? Disparaît-il dans la catastrophe de la guerre de Cent Ans et ne faut-il chercher autre chose chez nous pendant le cours du XVe siècle que de l'art flamand, de l'art bourguignon, ou de l'art italien lentement insinué dans nos provinces bien avant la Renaissance italianisante du XVIe siècle? Nous ne le croyons pas pour notre part. Nous savons combien fut originale et brillante notre architecture religieuse et surtout civile du temps de Charles VII, de Louis XI et de Charles VIII; nous avons essayé de démontrer ailleurs (1) comment une école française de sculpture, héritière des traditions du XIIIe et du XIVe siècle, se maintint à cette époque pour aboutir à la fin du siècle aux chefs-d'œuvre, très français encore, de l'école de la Loire, au sépulcre de Solesmes et à l'œuvre de Michel Colombe. La présente Exposition nous permet de suivre dans le domaine de la peinture un mouvement d'art analogue et d'affirmer, là aussi, l'existence d'une école française continue, même de plusieurs écoles françaises, qui ne furent peut-être pas aussi fécondes que celles de Gand ou de Bruges, de Florence ou de Milan, dont l'œuvre a subi des destructions bien plus considérables que nulle part ailleurs, dont beaucoup de morceaux sont encore méconnus évidemment, mais qui se présentent dès maintenant avec un ensemble des plus honorables et des plus attachants. Bien des points de contact y seront à relever évidemment avec les écoles voisines. Mais l'origine commune d'abord des unes et des autres ne devra pas être perdue de vue et les caractères propres de l'art français pourront presque toujours être soulignés de façon très évidente dans leurs œuvres.

Voici d'abord quelques morceaux de provenance et de nature assez diverses où s'affirment encore l'esprit et la

(1) *Michel Colombe et la sculpture française de son temps.* Paris. Lib. centrale des Beaux-Arts 1901.

Cliché P. Sauvanaud.

LE MAITRE DE MOULINS. — DONATRICE PRÉSENTÉE PAR SAINTE MADELEINE
(Appartient à MM. Agnew, Londres)

manière du XIVe siècle. Un antependium de l'église Saint-Wulfran d'Abbeville, dont on ignore la date exacte d'exécution, nous présente un Jugement dernier très voisin de ceux des manuscrits, un peu gauche peut-être d'exécution dans la partie centrale, mais très curieux dans la disposition de ces anges aux longues ailes éployées soulevant dans les parties latérales un mort et une morte hors de leur cercueil, le tout d'un dessin élégant et subtil, d'une couleur vive et légère,

LE MAITRE DE MOULINS. — PIERRE DE BOURBON, ANNE DE BEAUJEU ET LEUR FILLE SUZANNE. — Volets d'un tripyque
(Cathédrale de Moulins)

s'enlevant sur un fond d'or gaufré au fer chaud en relief sur un mastic.

C'est à l'école de l'Artois et sans doute au voisinage du Maître dit de Flémalle que M. Bouchot attribue deux volets de triptyque appartenant à M. Martin Le Roy, où sont figurés d'un côté des évangélistes assis devant des pupitres et assez curieux à rapprocher de ceux, très antérieurs, du triptyque Weber, au revers une Annonciation en grisaille dont le type

Cliché Braun, Clément & Cie. LE MAITRE DE MOULINS — LA VIERGE GLORIEUSE. — Partie centrale du triptyque. (Cathédrale de Moulins)

et certaines particularités de dessin se retrouvent dans plusieurs autres Annonciations françaises dont nous parlerons tout à l'heure.

Les panneaux de la Légende de saint Georges de M. Belin sont d'un art rude et expressif, un peu sauvage peut-être, qui tend à se rapprocher de l'art espagnol, mais qui dérive très certainement de l'art du Parement de Narbonne; s'ils sont assez postérieurs, ils gardent avec leur fond d'or, leurs personnages à longues barbes frisottantes, leurs entassements de foule sans air, bien des caractères de l'art du XIVe siècle.

Le tableau du Musée du Puy, représentant la Vierge protectrice abritant le monde sous son manteau soutenu par deux saintes, appartient à l'époque de Charles VI, d'après les costumes des personnages où l'on reconnaît un pape, un évêque, des abbés, un roi, une reine et nombre de laïques. Il a de plus l'intérêt d'être peint sur toile à la détrempe et de nous offrir sans doute un spécimen de ces bannières, si souvent mentionnées dans les commandes faites aux artistes et si rarement conservées. L'exécution en est un peu rapide et sommaire; mais le dessin très sûr dénote l'influence des grandes œuvres de l'école du duc de Berry. Nous ne croyons guère à l'existence d'une école auvergnate et il doit s'agir ici de l'œuvre de quelque artiste de passage.

Mais c'est dans la région de la Loire, restée française même aux pires jours de l'invasion, dans cette riante vallée, asile de la monarchie aux temps d'épreuves, et séjour favori de la Cour pendant tout le XVe siècle que va se développer l'école la plus florissante, la plus originale et la plus complète de cette époque.

Les origines de cette école nous sont malheureusement difficilement saisissables. Quelques noms, ceux de Guillaume et Jançon Loiseau, à Tours, de Hans Poulvoir, qui peint dans cette ville, en 1429, la bannière de Jeanne d'Arc, de Henri Mellein et de Jacob de Litemont qui travaillent à Bourges pour le grand financier Jacques Cœur, émergent seuls pour représenter cette école renaissante avec la résurrection de la France sous Charles VII. Une œuvre importante exécutée à Bourges, avant 1450, le plafond de la chapelle de l'hôtel de Jacques Cœur, dû à l'un peut-être des deux artistes précités, nous prouve la qualité française de cette école en même temps que les liens qui l'unissent aux artistes du duc de Berry dont la tradition sans doute ne s'était pas perdue dans leur centre ordinaire d'activité. Il y a même, dans le dessin et la coloration des angelots de Bourges, un rapport curieux à noter avec l'art du Maître de Flémalle.

Ce sont ces traditions aussi qui formèrent évidemment vers 1430-1440, le grand peintre et miniaturiste tourangeau, Jean Fouquet, quoique celui ci ait fait, nous en avons la certitude, vers 1443-1447, le voyage d'Italie; mais ce n'est certainement pas outre-monts qu'il alla puiser les éléments de ce réalisme précis et subtil, de cette harmonie délicate, de ce sens ingénieux et pittoresque de la composition qui lui sont propres. Complètement oublié chez nous pendant plusieurs siècles, le nom de Fouquet a été remis en lumière et en honneur par les travaux de la critique moderne qui s'est efforcée depuis une cinquantaine d'années de reconstituer sa biographie et son œuvre, notamment par les travaux de

Cliché Michel. ÉCOLE D'AVIGNON. — XVe siècle. — LE BIENHEUREUX PIERRE DE LUXEMBOURG
(Musée Calvet, Avignon)

Cliché P. Sauvanaud.

ECOLE D'AVIGNON. — XVe siècle. — VIERGE DE PITIÉ AVEC UN DONATEUR

(Musée de Villeneuve-les-Avignon)

Vallet de Viriville, de Montaiglon, du marquis de Laborde, de Ch. de Grandmaison et plus récemment de MM. Lafenestre, Bouchot, Durrieu et Leprieur. Nous n'avons pas le loisir de nous arrêter comme il conviendrait sur l'ensemble de l'œuvre de ce grand artiste, et nous nous contenterons de renvoyer au bel article de M. Lafenestre paru récemment à son sujet dans *la Revue des Deux Mondes*. Toute une partie de cet œuvre du reste nous échappe, et considérable, comme elle échappe malheureusement à l'Exposition du Pavillon de Marsan : c'est son œuvre de miniaturiste qui ne sera guère représenté que par les deux fragments appartenant au Louvre, le saint Martin et la petite sainte Marguerite gardant ses moutons du Livre d'heures d'Étienne Chevalier, en grande partie conservé aujourd'hui à Chantilly, ainsi que par un très beau buste de Christ, appartenant à M. le comte Paul Durrieu. Ces spécimens suffisent du reste pour donner une idée, non de la variété, mais de la qualité de ces miniatures, de leur coloris si frais, de leur arrangement ingénieux, de leur

Cliché Moreau frères.

ENGUERRAND CHARONTON. — LE TRIOMPHE DE LA VIERGE
(Musée de Villeneuve-lès-Avignon)

grandeur de style parfois, digne de rivaliser avec les plus belles figures de l'école italienne. N'y a-t-il pas du reste une certaine parenté entre le Christ de M. Durrieu et telle figure de l'Angelico, comme un souvenir peut-être d'une impression reçue en Italie, mêlé à la finesse spirituelle du génie français de l'artiste ?

Ce sont, chose curieuse, des témoignages italiens qui nous ont révélé l'estime où l'on tenait Fouquet de son temps et l'honneur qu'il eut de peindre, en plein quattrocento, le portrait, malheureusement disparu, du pape Eugène IV. Ces témoignages insistent surtout sur ses qualités de portraitiste et, de fait, la réunion réalisée pour la première fois de tous les portraits peints par lui qui nous aient été conservés, donnera une idée singulière de cette manière pénétrante et ferme, qui précise sans appuyer, qui n'affecte pas la lourdeur minutieuse d'un Flamand, mais qui garde une sûreté, un goût, une sobriété admirables, toutes qualités essentiellement françaises. Ces cinq ou six effigies si vivantes sont

Cliché Moreau frères.

ENGUERRAND CHARONTON. — TRIOMPHE DE LA VIERGE (*Détail*)
(Musée de Villeneuve-lès-Avignon)

aussi on ne peut plus typiques d'une race et d'une époque : le Charles VII du Louvre, son conseiller Étienne Chevalier, le gros financier Jouvenel des Ursins, le jeune homme maigre aux yeux vifs et légèrement dyssymétriques de la collection Liechtenstein de Vienne, le vieux bourgeois finaud du comte Wilczeck, portraituré le verre en main, le grand seigneur, tourangeau probablement, du musée d'Anvers, tenant une flèche et une poignée d'arc ; joignons-y le petit émail peint en camaïeu d'or que possède le Louvre, exécuté d'après un procédé alors encore inconnu en France et dont le secret avait été sans doute communiqué à Fouquet en Italie par son ami Filarete. On sait que l'encadrement du diptyque de Melun dont nous allons parler comprenait un certain nombre d'émaux peints de cette sorte, disparus dès 1772, et l'on suppose un peu gratuitement peut-être que le petit médaillon du Louvre faisait partie de cette

Cliché Henrieis.

ÉCOLE FRANÇAISE. — Milieu du XVe siècle. — L'ANNONCIATION
(Église de la Madeleine. — Aix-en-Provence)

décoration. Ce qu'il y a de certain, c'est que le portrait qu'il nous montre est d'un art aussi perspicace et expressif que les précédents, et que c'est celui même du peintre ainsi que l'atteste l'inscription dont il est entouré, inscription d'un caractère élégant et très personnel que l'on retrouve en mainte autre partie de l'œuvre de Fouquet.

Ces différents portraits ne semblent pas dès l'abord d'une manière absolument identique, bien qu'on y sente parfaitement l'unité du génie ferme et précis de notre Fouquet. Y aurait-il moyen d'établir entre eux une sorte de chronologie et d'y suivre le développement même du talent de l'artiste ? Presque aucune indication ne nous guide malheureusement dans cette recherche. Le portrait de Charles VII, sur la date duquel on a beaucoup discuté, certains voulant y voir une œuvre de la jeunesse, d'autres une œuvre de la pleine maturité de l'artiste, nous paraît cependant l'un des plus anciens. L'âge qu'y paraît avoir le roi « très victorieux », la quarantaine à peu près, indique la date de 1445 à 1450 environ. Fouquet

doit être revenu déjà d'Italie, cependant aucun élément de décor classique ne s'insinue ici comme dans l'Étienne Chevalier ou le Jouvenel des Ursins. L'effigie est très simplement posée sur un fond d'étoffe verdâtre, encadrée de deux petits rideaux assez maigres. Elle est, dans la figure, d'une manière un peu sèche et gothique, et Fouquet n'y montre pas encore l'assurance, la manière plus large et plus souple qu'il affirmera dans le portrait d'inconnu de la collection Liech-

Cliché P. Sammaud.

ÉCOLE PROVENÇALE — XVe siècle. — LÉGENDE DE SAINT MITRE
(La cathédrale d'Aix-en-Provence)

tenstein daté de 1476, c'est-à-dire de quelques années à peine avant sa mort, arrivée en 1481. C'est de cette dernière période de sa vie que date sans doute également le tableau du comte Wilczeck qui présente exactement la même harmonie de couleurs, la même facture large et puissante. Le Jouvenel des Ursins est sans doute un peu antérieur : le personnage, très certainement vu par l'artiste, qui a rendu implacablement son assurance de parvenu, son « intrépidité de bonne opinion » de bourgeois cossu, sa large et grasse bonhomie, était mort en 1472. Quant à l'homme à la flèche d'Anvers,

Cliché Heiriéis.

NICOLAS FROMENT. — LE ROI RENÉ ET SES PATRONS
Volet gauche du triptyque du « Buisson ardent »
(Cathédrale d'Aix-en-Provence)

il est peut-être encore plus près du Charles VII dont il reproduit exactement le costume et l'arrangement.

Pour l'Étienne Chevalier, on suppose avec beaucoup de vraisemblance que le diptyque où il figure fut commandé vers 1450. Ce diptyque était placé jadis dans la chapelle de l'église Notre-Dame de Melun où Étienne Chevalier avait sa sépulture. Il fut dispersé dès avant la Révolution. La Vierge assise portant l'enfant entra plus tard dans la collection Van Ertborn, puis au Musée d'Anvers. Le volet où le donateur est présenté par son patron saint Étienne appartenait, avec les fameuses miniatures achetées par le duc d'Aumale, à M. Brentano de Francfort. Le Musée de Berlin l'a acquis en 1896. D'après une tradition, confirmée du reste par la comparaison avec la statue d'Agnès Sorel de Loches et avec certains crayons du XVIe siècle qui reproduisent quelque portrait plus ancien, peut-être un portrait de Fouquet lui-même, la Vierge présente les traits

Cliché Heiriéis.

NICOLAS FROMENT. — LA REINE JEANNE DE LAVAL ET SES PATRONS
Volet droit du triptyque du « Buisson ardent »
(Cathédrale d'Aix-en-Provence)

de la favorite de Charles VII, qui s'était intéressée de son vivant (elle était morte en 1449) à la fortune d'Étienne Chevalier. C'est par un souvenir reconnaissant que celui-ci aurait demandé à Fouquet de donner à la Vierge la ressemblance de sa protectrice, en insistant particulièrement sur cette beauté de la gorge et des seins dont, paraît-il, la « gentille Agnès » était très fière et qu'elle montrait volontiers.

La physionomie d'Agnès Sorel est rendue ici avec une finesse spirituelle qui apparaît également dans l'enfant et dans tout le détail du panneau, notamment dans les traditionnels angelots bleus et rouges dont les manuscrits offrent tant d'exemples; mais l'ensemble n'est pas sans quelque sécheresse ; la couleur un peu crue n'a pas l'harmonieuse chaleur des portraits de vingt ans postérieurs tels que celui de la collection Liechtenstein. Fouquet s'y montre encore plus miniaturiste que peintre. Le volet au contraire comme disposition et comme exécution est un chef-d'œuvre incontestable. On le dirait d'une date un peu plus avancée, bien que le portrait de Chevalier y soit encore assez voisin comme qualité de celui de Charles VII. M. Bouchot suppose, non sans quelque raison, que Fouquet avait exécuté depuis un certain temps le panneau de la Vierge, peut-être pour une église de Loches, lorsque Étienne Chevalier lui commanda le volet où il figure et fit transporter le tout dans sa chapelle de Melun. Le geste affectueux du saint Étienne, sa physionomie intelligente et fine répondent à la qualité de l'effigie du donateur. La réunion, presque inespérée, de ces deux pièces de si grand intérêt historique et artistique est assurément l'une des réussites les plus heureuses de l'Exposition.

Cliché Hevriers

NICOLAS FROMENT. — LE BUISSON ARDENT. — Triptyque
(Cathédrale d'Aix-en-Provence)

A côté de ces morceaux authentiques sortis de la main du maître, quelques répliques de portraits importants exécutés peut-être par lui, peut-être par quelque portraitiste contemporain, et malheureusement disparus nous permettent d'entr'apercevoir au moins ce que fut l'œuvre originale. Tel est le cas du portrait de Dunois prêté par M. Gabeau et reproduit

ci-contre, ou celui de Louis XI appartenant à M. George de Montbrison.

D'autres morceaux comme la dame appartenant à MM. Agnew (n° 48) ou le jeune homme à l'œillet appartenant à M. Ch. du Bourg (n° 59) sont sortis sans doute des mains de quelque disciple du maître. Leur costume et leur coiffure affirment bien en tout cas la qualité française des personnages. Il en est de même pour les deux dessins appartenant à M. Heseltine et au Musée du Louvre. S'il est un peu téméraire de les attribuer à Fouquet lui-même, ils paraissent bien être l'œuvre de quelque artiste de son école.

Un homme en effet de cette valeur ne put être un isolé. Nous savons l'activité artistique qui régna en Touraine pendant la seconde moitié du xve siècle : il dut y avoir autour de Fouquet de véritables ateliers de miniature et de peinture qui reçurent l'empreinte de son génie et en propagèrent les effets. Dans ces ateliers travaillaient évidemment ses deux fils Louis et François à qui l'on attribue certaines miniatures comme celles du Musée de Cluny représentant des épisodes de la Passion (n° 54) et aussi ce Jean Bourdichon qui lui succédera plus tard dans la charge de peintre du roi Louis XI et prolongera son activité jusque sous le règne de François Ier.

C'est à l'un de ces artistes, peut-être à Bourdichon, peut-être à l'un des fils de Fouquet qu'il faut, sans nul doute, attribuer le retable provenant de la Chartreuse du Liget, aujourd'hui déposé dans l'église Saint-Antoine de Loches. Ce retable postérieur à la mort de Fouquet (il porte la date de 1485) est un spécimen remarquable et presque unique de ce que purent être les peintures de grande dimension de l'école tourangelle. On sait que Fouquet en avait exécuté de très célèbres pour l'église Notre-Dame-la-Riche à Tours; elles ont malheureusement été anéanties. Les photographies reproduites ci-contre nous dispensent de décrire en détail l'œuvre de Loches, qui représente la Montée au Calvaire, la Crucifixion et la Mise au Tombeau. La composition de ces diverses scènes dérive directement des miniatures de l'école de Fouquet, elle ressemble notamment à celle d'un *Livre d'heures de Marguerite de Rohan, comtesse d'Angoulême* récemment publié par M. Bouchot, où le portrait de la comtesse en costume religieux est identique à la sainte femme qui soutient la Vierge pâmée au pied de la croix. Mais il y a, si l'on compare l'exécution de cette peinture à celle des miniatures de Fouquet, un amollissement très caractéristique du dessin, une détente générale dans le style comme dans la couleur plus blafarde.

Quelques petits panneaux réunis non loin de là présentent les mêmes qualités et les mêmes types : c'est une petite Vierge de Pitié du Louvre avec la Madeleine et saint Jean (n° 57), qui a été très heureusement rapprochée des panneaux appartenant à M. le docteur Brouillon de Marseille où se voient une Flagellation et une autre Vierge de Pitié. Celle-ci, avec son visage très doux, sa calme résignation et sa douleur discrète, s'enlève sur un agréable petit paysage verdoyant, très proche des aspects de nature du centre de la France, de même que celui qui s'aperçoit derrière les groupes de la Mise au Tombeau du retable de Loches.

Bourdichon fut, comme Fouquet, un miniaturiste très fécond. En dehors de son chef-d'œuvre reconnu, *le Livre d'heures d'Anne de Bretagne,* nombre de manuscrits dont quelques-uns ont été étudiés récemment par M. Mâle peuvent lui être attribués à coup sûr. Quelques miniatures détachées, une Sainte Geneviève et un Saint Antoine de Padoue à M. Jean Masson, un Saint Marc à M. le comte Gabriel de Castries, faisaient partie certainement d'un de ces manuscrits, aujourd'hui dépecé. Ils sont très typiques de sa manière soignée et consciencieuse, agréable et un peu molle.

Bourdichon avait aussi, les textes nous en assurent, parmi bien d'autres besognes, exécuté un certain nombre de portraits. M. Bouchot croit retrouver sa manière dans un portrait de seigneur très blond appartenant à M. Haro et qui passe pour un Maximilien d'Autriche; le Louis XI du baron Vitta dérive peut-être aussi d'une œuvre de lui; c'est à lui aussi que fait songer une peinture des plus exquises qui soient à l'Exposition. Nous voulons parler du portrait du petit dauphin Charles Orland, fils de Charles VIII, portrait dont l'histoire presque romanesque a été contée par Léon Palustre. Emportée par Charles VIII dans sa téméraire chevauchée à travers l'Italie, l'enfantine image dût être abandonnée à la bataille de Fornoue avec les bagages du roi qui furent pillés par les stradiots de Venise; car elle est signalée en 1531 par l'anonyme de Morelli comme figurant dans une collection vénitienne. Vêtu de blanc, coiffé d'une toque blanche à oreillettes, l'enfant débile qui devait mourir à 26 mois est un peu vieillot d'allure; il ressemble aux enfants Jésus de nos gothiques qui n'ont jamais très bien rendu les charmes vrais de l'enfance. La figure, charmante du reste dans sa naïveté et sa gravité ingénue, s'enlève sur un fond de damas rouge, mais garde un aspect de grisaille qui fait penser à certains travaux spéciaux exécutés par Bourdichon.

Ce petit portrait, qui est si curieux à considérer comme l'un des premiers types de ces menues effigies, sincères et précises, sans pompe et sans apparat, dont la série va se prolonger à travers tout le xvie siècle par celles des Clouet et des Corneille, a été attribué parfois au célèbre Jean Perréal. Mais celui-ci n'était pas encore au service du roi de France en 1494 et ne suivit pas, quoi qu'on en ait dit, l'expédition de Charles VIII en Italie. Il a été rattaché également à l'œuvre d'un maître anonyme que nous désignerons provisoirement, ainsi que l'usage tend à s'en établir, sous le nom de *Maître de Moulins*. M. Camille Benoît, qui a, le premier, présenté, en de remarquables études critiques parues à la *Gazette des Beaux-Arts,* la série d'œuvres réunie et même complétée par les organisateurs de l'Exposition, estimait pouvoir y reconnaître la trace de deux personnalités différentes. Cela ne nous semble pas impossible, la facture de ces différentes œuvres étant loin d'être identique. Mais on peut objecter que le talent du maître a pu évoluer, comme avait fait celui de Fouquet, au cours d'une carrière sans doute assez longue. Nous ne chercherons pas à prendre ici parti entre les deux théories, nous ne discuterons pas non plus point par point, l'ayant déjà fait longuement ailleurs (1), l'identification proposée, sans preuve valable selon nous, de ce maître avec Jean Perréal; nous nous bornerons à étudier à peu près dans leur ordre chronologique les tableaux exposés, attendant qu'une découverte d'archives, toujours possible, nous permette de nommer leur auteur à coup sûr.

Le premier en date est sans doute cette admirable Nativité, presque inconnue jusqu'à ce jour et qui s'est conservée à l'évêché d'Autun. C'est pour un évêque d'Autun, du reste, qu'elle avait été faite : celui-ci y figure en donateur avec son

(1). Cf. P. Vitry. — *De quelques travaux récents relatifs à la peinture française du xve siècle,* Paris Rapilly 1903.

Cliché P. Sauvanaud
NICOLAS FROMENT (ATTRIBUÉ À). — SAINT SIFFREIN
(*Grand séminaire*, Avignon)

blason et, sur un pan de son manteau de pourpre, son petit chien favori. Il s'agit du cardinal Rolin, fils du fameux chancelier représenté par Van Eyck dans la Vierge au donateur du Louvre, par Roger de la Pasture dans le Retable de Beaune. Mais le peintre protégé par le fils n'est plus un Flamand. L'effigie seule où réapparaissent les qualités de finesse, de fermeté et de mesure de la descendance de Fouquet suffirait à le prouver, à défaut de l'harmonie claire et légère de l'ensemble, à défaut des types mis en scène, la Vierge, le saint Joseph surtout, avec sa figure barbue et placide, les bergers, silhouettes naïves de paysans français, jusqu'au bœuf où M. Bouchot se plaît à reconnaître un véritable animal du Bourbonnais. N'y a-t-il pas du reste aussi ce paysage si doux et si verdoyant, aux collines mollement ondulées, coupé de « chintres », de haies et de bouquets d'arbres, paysage essentiellement français, et français du Centre, que nous allons retrouver sous son ciel léger dans nombre de tableaux de ce groupe ?

Le cardinal Rolin mourut en 1483 et le tableau est nécessairement antérieur. Il est plus gothique aussi qu'aucun des autres, plus serré de dessin, plus réaliste quoique avec finesse, d'une coloration moins chaude qui rappelle avec plus de délicatesse (notons surtout l'exquise robe bleuâtre de la Vierge) la coloration de la Vierge de Fouquet. Il faut insister cependant sur le charme grandissant de cet art qui s'affine, semble-t-il, qui adoucit ses moyens d'expression, qui recherche passionnément la grâce et la beauté, tout en restant sincère et vrai, témoin l'adorable petit corps de l'enfant potelé couché sur le dos et agitant ses menottes en l'air.

Assez près de la Nativité d'Autun, nous placerions volontiers le panneau de l'ancienne collection Somzée où l'on voit une donatrice présentée par sainte Madeleine. Exposé à Bruges, celui-ci y détonnait singulièrement, et l'on s'en aperçut, par son caractère français. Une sécheresse encore très précise dans le dessin, dans celui des mains surtout, un souci minutieux de la perfection du détail, visible aux bijoux et aux ajustements, un réalisme intransigeant dans la figure de la femme, une recherche de grâce très caractérisée dans celle de la sainte y décèlent exactement le même art que dans le tableau précédent. Aucune date, aucune armoirie, aucun signe quelconque ne peut permettre jusqu'ici de désigner la personne représentée. C'est une supposition presque gratuite de l'appeler Madeleine de Bourbon. Quant à la sainte on a relevé sa ressemblance avec certaine figure de Vertu du tombeau de François de Bretagne à Nantes dont Perréal donna, dit-on, le dessin. Mais le « pourtraict », fourni par le célèbre courtisan-architecte et organisateur de fêtes publiques qu'était Perréal, concernait sans doute surtout l'ordonnance du monument. Le style des figures, leur physionomie, leur esprit appartiennent à Michel Colombe le sculpteur. Cette ressemblance ne peut donc servir qu'à faire constater une analogie de style, un même sentiment d'art entre deux éminents artistes du même temps, l'imagier tourangeau Michel Colombe et le peintre anonyme qui travaillait en Bourbonnais, mais se souvenait certainement du Tourangeau Jean Fouquet.

C'est en Bourbonnais, en effet, que furent peintes assurément certaines des œuvres de ce groupe, et pour les ducs de Bourbon. Il convient de rappeler à ce propos que des artistes tourangeaux furent employés évidemment par les ducs de Bourbon. Un texte nous en assure en ce qui concerne le sculpteur Jean de Chartres, disciple de Michel Colombe.

Mais rappelons aussi que ce Perréal que l'on qualifie de peintre du duc Pierre de Bourbon ne nous est signalé par aucun texte comme ayant été pensionné ou employé par lui à quelque œuvre de peinture (1).

Nous trouvons d'abord, en deux tableaux conservés au Louvre et datés de 1488, le duc Pierre de Bourbon, présenté par son patron saint Pierre et sa femme Anne de Beaujeu, présentée par saint Jean. Nous n'insisterons pas sur ces deux peintures très connues et longuement étudiées par M. Benoît. La manière en est intermédiaire entre les œuvres que nous venons d'indiquer et le grand triptyque de Moulins auxquels nous allons arriver. Le paysage y est très caractéristique aussi de cette région de la haute vallée de la Loire, les portraits très fermement écrits, les figures des saints un peu plus molles et moins accentuées.

Un charmant petit portrait de jeune fille qu'a étudié également M. Benoît et qui appartient à Madame de Yturbe, se rattache intimement aux deux précédents, et représente, suivant toute probabilité, la jeune Suzanne, fille de Pierre de Bourbon et d'Anne sa femme.

Ce sont ces trois personnages qui nous apparaissent un peu plus âgés, vers 1499 où environ, dans les volets du célèbre triptyque de la cathédrale de Moulins, dont le panneau central représente la Vierge glorieuse. Un petit panneau de l'ancienne collection Huybrechts, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, nous offre, non dans la composition, mais dans les types, comme une première esquisse de cette page magistrale. C'est une Vierge dont la figure a été empruntée évidemment au même modèle et dont l'enfant, un peu plus lourd, est assez proche cependant de celui du triptyque. Les quatre angelots qui l'entourent, avec leurs figures douces et graves, sans sourire, que nous apercevions déjà tout à l'heure dans la Nativité d'Autun, sont de la famille de leurs grands voisins; les mêmes notes de couleur se retrouvent dans les deux œuvres, qui sont bien évidemment de la même main.

Cliché Braun, Clément & Cie.

ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — VIERGE DE PITIÉ
(Collection du baron d'Albenas)

Nous n'en dirions pas autant d'un petit panneau appartenant à M. Quesnet, totalement inconnu il y a encore quelques mois et rapproché aujourd'hui du triptyque de Moulins. Il représente une *Assomption*. La Vierge, en longue robe bleue, debout sur un croissant de lune, est enlevée par des anges volants, dont le coloris rappelle ceux du triptyque, mais qui sont assez différents comme type et comme expression. L'entourage, les nuages sombres, le paysage lointain sont également d'un art tout autre. C'est une œuvre char-

(1). Cf. De Maulde de la Clavière: *Jean Perréal dit Jean de Paris*. Paris-Leroux 1896.

mante dans laquelle l'esprit ou l'influence du Maître de Moulins peut être pour quelque chose, mais qui ne nous paraît pas forcément de sa main.

Quant à la Vierge glorieuse entourée d'anges c'est un morceau tout à fait magistral dont on a souligné à juste titre l'ingéniosité et la grandeur de l'agencement, la splendeur du coloris, la saveur profonde des expressions. Elle est magnifiquement encadrée par ces deux priants de très grand style, présentés par deux figures de saints, un saint Pierre mitré, une sainte Anne embéguinée qui, pour la grandeur sévère et calme, le réalisme mesuré, la tenue monumentale, sont dignes des plus belles œuvres de notre moyen âge français. Ce qui nous frappe, en effet, par-dessus tout dans cette œuvre que l'on attribuait jadis à Ghirlandajo et que certains affirment encore italienne, c'est son caractère profondément traditionnel et français. L'art de la fin du xve siècle y apparaît détendu, assoupli, humanisé et comme épanoui ; cet art n'est pas un produit exclusif naturellement de l'esprit local ;

Cliché P. Sauvaud.

ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — VIERGE ET DONATEUR ADORANT L'ENFANT
(*Musée Calvet*, Avignon)

nous avons dit combien la France fut en tout temps un terrain d'échanges et d'influences réciproques : des éléments flamands, des éléments italiens vinrent successivement ou simultanément s'agréger au génie national. On en trouverait peut-être la trace dans cette œuvre dernière de l'art gothique, où la qualité propre du génie français fait d'ordre, de mesure, d'harmonie, de calme raison s'affirme pourtant par-dessus tout. Il ne saurait être question ici en tout cas de cette pénétration brutale de l'art italien qui va s'accomplir très peu de temps après l'apparition du triptyque de Moulins, pénétration que l'on aurait bien tort de dire nécessaire pour régénérer un art capable d'un tel chef-d'œuvre.

A côté de ce spécimen de grande peinture, il eût fallu du reste pouvoir placer encore, entre autres chefs-d'œuvre démonstratifs de la valeur de l'art français de ce temps, cette miniature des Statuts de l'Ordre de saint Michel sous Charles VIII, où M. Paul Durrieu a reconnu une inspiration très voisine de celle du triptyque de Moulins, de celle surtout qui apparaît dans les revers des volets représentant une Annonciation en grisaille, infiniment délicate, ingénieuse et touchante.

Pour la sûreté et la puissance de la composition, pour la qualité de la peinture chaude et brillante, aucun morceau cependant ne nous apparaît d'un art plus avancé et plus

complet que le panneau du Musée de Glasgow, figurant un donateur protégé par saint Victor. D'abondantes discussions iconographiques se sont engagées à propos de ce tableau, que nous ne saurions même résumer ici. M. Paul Durrieu a voulu reconnaître récemment dans le donateur, le neveu du roi René, Charles III d'Anjou. Le paysage cependant est bien conçu dans la même note bourbonnaise que celui des panneaux du Louvre attribués par M. Benoit à un Maître de 1488. C'est peut-être là le chef-d'œuvre de celui-ci comme le triptyque de Pierre de Bourbon est le chef-d'œuvre du Maître dit de Moulins.

* * *

Il nous reste, maintenant, avant d'arriver aux effets de la pénétration italienne, de la soi-disant *Renaissance* du XVIe siècle, à voir ce qui se produisait en France, en d'autres régions que celle de la Loire où avait fleuri l'art le plus brillant et le plus original de notre XVe siècle.

Dans la vallée du Rhône, Avignon sous la domination des légats des Papes, la Provence entière sous le gouvernement du bon roi René, virent un développement d'art considérable. De laborieuses recherches d'archives, celles en particulier de M. l'abbé Requin, nous ont révélé un grand nombre de noms d'artistes travaillant dans cette région. Ces artistes étaient du reste d'origine assez diverse; il y avait parmi eux nombre de Flamands et d'Italiens, peut-être quelques peintres de l'école de la Loire : la présence du roi René, seigneur de l'Anjou et de la Provence, suffirait à en rendre compte.

Voici d'abord une œuvre authentique où les textes nous ont révélé la main d'un artiste d'origine picarde. C'est celle d'un nommé *Enguerrand Charonton,* né vers 1410 et établi à Avignon depuis 1447, qui exécute en 1453 pour la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon un panneau devant servir de retable d'autel et représentant un Triomphe de la Vierge Marie couronnée par la Trinité, avec la représentation de l'Église tout entière assistant à cette apothéose.

L'œuvre, de première importance, est encore, malgré son état de dégradation, d'une grande allure et d'une belle harmonie. Cette harmonie est un peu plus claire que celle des tableaux de l'école provençale en général, où la couleur, plus soutenue et plus chaude, est comme de règle. Ici, au contraire, il semble que l'on retrouve comme un reflet de l'art de Fouquet, sensible également dans le soin scrupuleux du détail précis et pittoresque et dans certains détails comme ces couronnes d'angelots bleus et rouges qui entourent la Vierge. Le type de cette dernière est très particulier et très français, de même que le dessin de ses mains, et si, dans certains personnages accessoires, papes, évêques, cardinaux, etc., on croit apercevoir un rapport avec les créations de l'Angelico, ainsi que dans certaines œuvres de Fouquet, il ne faut pas négliger l'allure gothique, toute septentrionale, des personnages principaux, notamment des figures de la Trinité.

Il est assez curieux que nous ne retrouvions guère nulle part, dans les tableaux conservés en Provence, la manière de ce Charonton. Ces peintures offrent, du reste, des caractères assez différents les unes des autres, et il ne faut pas céder à la tentation, parce qu'une heureuse trouvaille de texte a permis de

Cliché Mathel.

ÉCOLE PROVENÇALE. — Fin du XVe siècle. — SAINT MICHEL
(Musée Calvet, Avignon)

remettre le nom d'un artiste sous des œuvres même très importantes, comme le triptyque du Buisson ardent d'Aix, que nous savons maintenant être l'œuvre de Nicolas Froment, d'Uzès, de retrouver partout sa manière et son influence. Il ne faut pas oublier la masse des artistes dont nous ne connaissons encore rien. Tel Pierre de la Barre, qui travaillait en 1441, Barthélemy de Clerc, un des artistes favoris du roi René, Pierre et François Villatte, bien d'autres encore.

Parmi les tableaux exposés, où peut-être se trouvent des œuvres de quelques-uns de ces artistes, certains nous paraissent, avec leurs fonds d'or ou de damas broché, appartenir à la première partie du xve siècle. C'est, par exemple, le Calvaire avec deux donateurs présentés par un saint, appartenant à M. Paul Arbaud, d'Aix. Malgré les altérations que l'œuvre a pu subir, elle nous présente encore, dans le Christ et la Vierge douloureuse, des types évidents de l'art du xive siècle. La grande Vierge de Pitié, de Villeneuve-lès-Avignon, est une œuvre bien plus avancée et plus saisissante. On y retrouve cependant encore les fonds d'or décorés d'ornements gravés à l'outil sur lequel s'enlèvent crûment les personnages, et une silhouette de ville fantastique, vaguement orientale, que l'on aperçoit précisément dans le tableau de M. Arbaud. Le saint Jean et la Madeleine, la Vierge au visage émacié et douloureux, avec le corps du Christ jeté en travers sur ses genoux, le donateur surtout (une merveille !), un vieux prêtre en surplis, aux petits yeux vifs, aux pommettes saillantes, aux rares cheveux gris, sont largement et puissamment peints, réalistes et expressifs au plus haut point. Seul malheureusement, un tableau resté dans l'église de Boulbon, immobilisé par son état de ruine lamentable, pourrait peut-être, surtout dans le donateur, offrir quelque analogie avec cette œuvre originale et puissante.

Cliché Braun, Clément & Cie. ECOLE DE L'EST — Fin du xve siècle — VIERGE DE PITIÉ
(Collection du baron Lazzaroni)

Le portrait du cardinal Pierre de Luxembourg, mort en 1384, en extase devant un Christ apparu en croix est aussi une œuvre plutôt archaïque, bien qu'il ne soit pas contemporain du personnage. M. L.-H. Labande, conservateur du musée Calvet, qui a étudié de près l'histoire de l'église des Célestins, où était la chapelle du bienheureux et d'où vient cette image, la place aux environs de 1430, à un moment où la ferveur de son culte subit une recrudescence et où son tombeau fut très richement décoré. C'est une œuvre délicate et brillante à la fois, un peu spéciale peut-être par son caractère quasi miraculeux, mais très typique cependant.

M. Henri Bouchot attribue à l'école bourguignonne et aux environs de 1440 le très beau tableau de l'église de la Madeleine d'Aix, représentant une Annonciation dans une église gothique, sur l'histoire de laquelle nous n'avons malheureusement aucun renseignement. Successivement donnée

à Jean Van Eyck et à Albert Dürer, l'œuvre, certains détails relevés le confirment, nous paraît bien française aujourd'hui, et elle se rattache évidemment à la tradition des artistes du duc de Berry. Nous ne croyons pas, pour notre part, qu'il y ait de raison absolue de la mettre au compte de l'école bourguignonne. Les rapports relevés entre la décoration architecturale visible dans le tableau et les chefs-d'œuvre dijonnais de Claus Sluter peuvent s'expliquer par la présence dans toute la vallée du Rhône, pendant la seconde moitié du xve siècle, de sculpteurs bourguignons, dont on retrouve la trace à Avignon et à Aix. Quel que soit son auteur, en tout cas, c'est un véritable chef-d'œuvre et l'un de ceux qui frapperont certainement le plus les visiteurs de l'Exposition, en les assurant de la haute valeur de notre art français au xve siècle. La Vierge, dont le type n'est pas si loin, du reste, de celle de Charonton et de celle du Buisson ardent, est grave et majestüeuse, l'Ange ardent et délicat, et l'ensemble de ce dialogue surhumain et mystérieux présente une allure grandiose, calme et réfléchie, non pas simplement anecdotique ou pittoresque à la flamande, subtile ou inquiétante à l'italienne, qui est du plus pur esprit français.

Nous arrivons enfin aux œuvres capitales de Nicolas Froment qui ne datent que des environs de 1460 à 1470. Un triptyque de lui, conservé au Musée des Offices de Florence, est signé *Nicolaus Frumenti absolvit opus 1461*. C'est une Résurrection de Lazare d'une facture très rude, d'un réalisme âpre et brutal. On en retrouverait un peu l'esprit dans le tableau ici exposé qui appartient au docteur Reboul de Lyon : celui-ci n'est peut-être pas du maître lui-même mais il se rapproche beaucoup cependant du tableau de 1461 avec ses personnages grimaçants, entassés et contorsionnés, son effigie de donateur véridique et un peu lourde.

Une autre Résurrection de Lazare se voit à l'Exposition : elle appartient à M. Richard von Kauffmann, de Berlin. Elle

ÉCOLE FRANÇAISE. — Fin du xve siècle. — LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX
(Musée du Louvre)

a été récemment attribuée à Nicolas Froment dans une étude parue dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*. Le rapprochement momentané de ce très beau tableau et du Buisson ardent confirme pleinement cette attribution. C'est du reste une œuvre beaucoup plus récente, d'un art plus habile et plus assoupli que le tableau de Florence. Certains types d'apôtres et de saintes femmes, certaines cassures d'étoffe dans les manteaux que l'on dirait volontiers flamands, n'était l'origine certaine du tableau de Florence, s'y retrouvent également; le type du Lazare cadavérique est aussi à peu près semblable. Cependant les figures se sont adoucies, le Christ est moins laid et la Madeleine notamment n'est pas sans charme dans son caractère énergique. Le paysage enfin s'est déployé plus ample, plus vrai, avec ses collines verdoyantes, bien français dans sa conception, dans la façon d'établir la perspective, dans les détails d'architecture et de nature.

Ce morceau plus harmonieux, bien que vigoureusement coloré et de dessin énergique, nous amène tout naturellement aux qualités mêmes du triptyque du Buisson ardent qui se voit tout à côté, à la place d'honneur que ses dimensions, sa célébrité et la qualité magnifique de son exécution et de sa conservation lui assuraient dans une réunion d'œuvres françaises du xve siècle. Par combien d'attributions fantaisistes n'avait-on pas passé du reste, sans parler de celle qui le donnait au bon roi René, peintre à ses heures, suivant une tradition qui lui conserve encore la petite Adoration des Mages du baron Guillibert? Les noms de Van Eyck, de Van der Meire avaient été successivement mis en avant jusqu'à ce qu'un beau jour, une pièce d'archives indiquât celui d'un certain Maître Nicolas, que d'autres pièces affirmèrent être Nicolas Froment, natif d'Uzès, artiste célèbre sans doute de son temps, mais complètement inconnu de la postérité oublieuse.

L'œuvre est connue du reste aujourd'hui et plus n'est besoin de la décrire ; la perfection de tout l'ensemble jusqu'à la bordure en camaïeu d'or qui encadre la composition principale, jusqu'au Père Éternel qui apparaît dans le dais est

manifeste. Le Moïse offre encore une attitude familière (il est occupé à se déchausser) et une physionomie un peu rude; mais l'ange qui le rend attentif au Miracle est une figure délicieusement épanouie; il est bien proche parent, du reste, de celui de l'Annonciation d'Aix ou de telle figure de Jean Fouquet; la Vierge qui apparaît au milieu du Buisson ardent, avec sa physionomie large et douce, est bien aussi de la famille de la Vierge de l'Annonciation d'Aix et de celle de Charonton; elle n'est pas sans rapport non plus avec celle du soi-disant Maître de Flémalle. Un paysage lumineux enfin évoque le souvenir de la vallée du Rhône avec les châteaux de Beaucaire et de Tarascon. Il est réservé du reste pour la scène centrale : derrière les donateurs, le roi René et sa femme Jeanne de Laval, un fond de draperies sombres fait ressortir davantage comme dans le triptyque de Moulins la double triade de saints protecteurs, aux ajustements somptueux, aux figures pleines de caractère et d'expression.

On a rapproché du Buisson ardent un panneau isolé qui provient du grand séminaire d'Avignon et qui était à peu près inconnu avant cette Exposition : il représente saint Siffrein, évêque de Carpentras; c'est une figure majestueuse de prélat bénissant, largement et grassement peinte, tout à fait identique comme pose, comme allure générale et comme technique au saint Nicolas du volet droit du triptyque. On peut, sans aucune chance de se tromper, affirmer ici que l'œuvre est de la même main.

Quant aux deux évêques appartenant à M. Ponthier d'Aix, ce sont encore de fortes peintures, un peu lourdes peut-être, qui rappellent par endroits la facture du maître, mais plutôt de simples morceaux sortis de son atelier, ainsi que deux autres panneaux restés à l'église de Saint-Remy, en Provence.

Il nous semble, au contraire, que nous sortions tout à fait de la manière de Nicolas Froment, avec le tableau à scènes multiples qui représente la légende de saint Mitre, et qui, placé dans une chapelle complètement obscure de la cathédrale d'Aix, échappait généralement à l'attention des visiteurs, même les plus avertis. Il s'agit ici d'un saint local, Grec d'origine, établi à Aix au ve siècle, esclave volontaire d'un procureur qu'il voulait convertir, accusé de larcin pour avoir distribué aux pauvres les raisins de la vigne de son maître, condamné, décapité, et portant sa tête dans ses mains jusqu'à la cathédrale. L'exécution de ce tableau très curieux est de valeur un peu inégale. Les donateurs, tout d'abord, placés sur le devant du tableau, paraissent bien avoir été ajoutés, après coup, par une main assez maladroite. Dans les épisodes mêmes de la vie du saint, on aperçoit certains détails d'une facture beaucoup plus lourde, à côté de figures d'un dessin très spirituel et très poussé, le bourreau ou les assistants du supplice par exemple, de types un peu maniérés même, comme les femmes qui regardent de leur fenêtre le supplice du saint. L'en-

Cliché P. Sauvanaud.

ÉCOLE FRANÇAISE. — Début du XVIe siècle. — PORTRAIT DE GUILLAUME DE MONTMORENCY
(Musée de Lyon)

semble témoigne d'un esprit pittoresque, un peu anecdotique peut-être, qui rappelle celui des miniaturistes. On peut remarquer, à ce point de vue, la scène où le saint, sous une treille méridionale très exactement reproduite, distribue à des loqueteux qui se bousculent ou se traînent péniblement, les raisins de son maître. En dehors de son intérêt de composition, cette scène, comme tout le fond du tableau, comme l'architecture aussi, où l'on prétend reconnaître les monuments de la vieille ville comtale d'Aix, est baignée dans une lumière chaude qui descend d'un ciel où le bleu puissant de la partie haute se dégrade vers l'horizon en un jaune doré, véritable atmosphère méridionale, combien différente des ciels pâles et légers des miniatures de Fouquet ou du ciel un peu opaque du retable de Loches!

Ce sont ces mêmes ciels lumineux que nous retrouvons dans deux tableaux très importants que l'Exposition a permis de rapprocher et qui représentent probablement la production d'un autre, encore à déterminer, de ces peintres de l'école provençale de la fin du xve siècle, que nous mentionnions tout à l'heure. C'est la *Descente de Croix,* appartenant au baron d'Albenas, et l'*Adoration de l'Enfant,* du musée Calvet, d'Avignon. Le premier de ces tableaux, exposé à Bruges, y avait beaucoup intrigué : M. Hulin, dans son *Catalogue critique,* l'avait déjà attribué à l'école d'Avignon et avait indiqué le rapprochement que nous soulignons ici. Une attribution ancienne le donnait à Antonello de Messine, ce qui n'était déjà pas si absurde, au moins en ce que cela rendait compte du mélange d'influences méridionales et septentrionales qui s'y rencontre.

L'architecture des fonds est française. C'est, dans l'un, une silhouette de ville apparue au-dessus d'un mur d'enceinte. Plus simplement encore, dans l'autre tableau, on ne voit que l'enceinte et sa porte. La qualité surtout des deux personnages agenouillés en donateurs, de profil ou presque, est extrêmement caractéristique. Leurs accoutrements vert foncé sont de la même harmonie. Leurs deux figures, largement et grassement peintes dans la lumière, rappellent les plus beaux portraits de l'Italie du Nord. Par contre, les draperies des saintes d'un côté, la silhouette de l'évêque enlevant sa mitre de l'autre, dénotent une influence septentrionale très caractérisée. Mais le milieu avignonnais était très propice à ces rencontres, et, d'autre part, on a remarqué que la Vierge de l'Adoration portait un costume provençal. On ignore malheureusement l'identité des deux personnages représentés : mais il y a toute chance cependant pour que les deux tableaux appartiennent bien à notre école provençale.

L'influence italienne que nous venons d'indiquer dans ces deux morceaux était assez naturelle dans cette école. On en a du reste d'autres preuves. Ainsi, le charmant saint Michel du musée Calvet, malgré son élégance modérée, sa force tranquillement affirmée, qui est bien française, respire un parfum italien assez prononcé ; l'Annonciation qui figure au revers du panneau, encore davantage ; la Vierge, notamment, rappelle certains types de l'Italie du Nord, et l'architecture est plus froidement et savamment classique que dans aucune autre composition analogue de notre école.

* * *

Les deux ensembles de peintures que nous venons d'étudier, celui de l'école de la Loire et celui de l'école de Provence, sont de beaucoup les séries les plus importantes de l'Exposition. Elles occupent presque à elles seules les deux grandes salles du premier étage. A côté, cependant, un certain nombre d'œuvres moins caractérisées, et moins sûrement déterminées en tout cas, mériteraient d'attirer l'attention ; il est possible en effet qu'on arrive à constituer encore, grâce à elles, quelques groupements instructifs et négligés jusqu'ici.

Ainsi il y aura sans doute lieu de rapprocher une Vierge trônant entourée d'anges, appartenant à M. Haro, de certaines peintures déjà citées, dont l'origine avoisine la frontière espagnole si même elle ne la dépasse pas.

D'autre part un ensemble important, les sept panneaux provenant d'une abbaye d'Abbeville, étudiés jadis par M. Delignières et attribués par lui au milieu du xve siècle, nous donnerait certainement des types très sûrs de productions originaires de l'Amiénois, analogues à certaines miniatures ou sculptures de ces régions; les personnages isolés y prennent une allure et une harmonie assez agréables, notamment les deux évêques. Les scènes, par contre, du Repas eucharistique, de l'Ascension et de la Pentecôte sont assez gauchement traitées pleines de rudesses, de types anguleux et de physionomies vulgaires.

Il ne faut pas oublier, du reste, que c'est de cette école de l'Amiénois que sortit pour s'établir à Valenciennes, en 1458, Simon Marmion, cet illustre dont aucune œuvre sûre jusqu'ici n'a pu être mise en lumière, même pas le retable de Saint-Bertin, aujourd'hui au château de Wied, puisque l'origine en est contestée. Le double panneau du musée de Valenciennes est encore beaucoup moins sûr d'attribution : Marmion était mort en 1489 et l'on aperçoit ici, dans les fonds, des personnages en costume de 1520. C'est du reste un morceau intéressant que ce donateur présenté par saint Jean-Baptiste, très influencé par les Flamands et surtout par Memling. Le très beau portrait de chanoine présenté par saint Jérôme, à M. Morrell d'Oxford, est également une œuvre intermédiaire dont la provenance est assez difficile à déterminer. Il en est de même pour le saint Clément patronnant au seigneur, à M. Salting.

Œuvres intermédiaires également et sûrement très pénétrées par l'influence de l'école flamande que ces deux panneaux attribués à l'énigmatique Jean Perréal, l'un donné au Louvre par M. Bancel, l'autre appartenant à M. R. von Kauffmann, de Berlin. Le panneau du Louvre qui eut jadis les honneurs du Salon carré, qui passa bien à tort pour représenter Charles VIII et Anne de Bretagne et pour porter la signature de Jean Perréal, est à peu près abandonné aujourd'hui. La confrontation avec le très beau tableau de Berlin, sorti évidemment de la même main, ne contribuera pas à authentiquer le cartel, immuable par destination, dont l'a gratifié le donateur. Par la composition iconographique, en effet, par le sentiment général de la couleur, sinon tout à fait par le caractère des types, ce Mariage mystique de sainte Catherine côtoie de bien près l'école flamande, s'il ne lui appartient tout à fait.

Ailleurs, dans le tableau du Louvre assez connu, mais qui n'est peut-être pas estimé à sa valeur, du *Christ descendu de la Croix,* jadis à Saint-Germain-des-Prés, la parenté avec les œuvres flamandes est certaine aussi, la façon de draper les étoffes nous en est le sûr garant; mais, le caractère français domine néanmoins; le paysage est parisien, les physionomies également, Il nous semble saisir quelques rapports entre cette Descente de Croix et le Calvaire du Palais

de Justice; mais il est prudent pour se prononcer d'attendre que ce tableau ait pu être examiné dans des conditions convenables. Peut-être y aurait-il là, en tout cas, les premiers éléments d'un groupe de l'Ile-de-France, au temps de Charles VII et de Charles VIII.

La région de l'Est, Lorraine, Bourgogne, Franche-Comté, paraît avoir fourni aussi un contingent d'œuvres assez respectable, mais dont le caractère est encore difficile à déterminer. Notons, cependant, les deux panneaux du musée de Lyon, représentant la Mort et le Couronnement de la Vierge, dans lesquels paraissent des séries de petits angelots dérivés de ceux de Moulins. Notons aussi cette excellente Vierge de Pitié, d'un coloris très harmonieux, qui appartient à M. le baron Lazzaroni. Certains détails de l'architecture qui paraît dans les fonds ont autorisé son attribution à la région de l'Est; mais, d'autre part, le caractère de la draperie, la disposition et le dessin du cadavre du Christ ont des rapports très sensibles avec la Piéta avignonnaise de M. d'Albenas.

Certaines de ces œuvres nous ont entraîné jusque dans les premières années du XVIe siècle. On sait la rupture des traditions nationales qui marque l'époque de Louis XII et de François Ier et l'invasion grandissante des œuvres et des méthodes de l'école classique italienne. La présente exposition ne serait peut-être pas tout à fait suffisante pour rendre compte du mouvement total de l'art du XVIe siècle. L'intérêt de la démonstration était ailleurs, et l'on s'est contenté, sans

Cliché P. Sauvanaud.

CORNEILLE DE LYON. — PORTRAIT DE FEMME INCONNUE
(Collection Ed. Aynard)

déranger par exemple les tableaux du Louvre très connus, comme le Jugement dernier de Cousin ou les mythologies de Fréminet et d'Ambroise Dubois, de représenter par quelques spécimens typiques cette école dite de Fontainebleau où se grouperaient, derrière le Rosso et le Primatice, à côté de leurs aides et de leurs élèves italiens, un certain nombre de Français. Tel le tableau du musée de Rouen, représentant Diane et ses nymphes dans un parc au fond duquel apparaît un cavalier en costume du temps de Charles IX. Telle l'allégorie de la Paix du musée d'Aix, ou la Flore du baron d'Albenas. Ils suffisent, du reste, à caractériser l'art élégant, mais stérile, tout de métier et de formules, inspiré, non de la vie, mais d'une antiquité conventionnelle, que la mode italienne imposa à nos artistes.

En fait de peinture religieuse, quelques spécimens de transition fort intéressants permettent de suivre les progrès de l'italianisme, ainsi ce Calvaire de Mademoiselle Niel, daté des environs de 1520, où figure en donateur l'évêque de Paris, François Poncher, et où la Vierge et le saint Jean commencent à se contorsionner en un maniérisme exaspéré. La manière raphaélesque des peintres avignonnais du XVIe siècle est représentée par deux panneaux secondaires, dont l'un porte la signature de *Henri Guigonis*, le maître du fécond et banal Simon de Châlons. Mais il eût été bon d'avoir là aussi, au moins pour son intérêt historique, le classique saint Thomas, du musée de Limoges, signé de Léonard Limosin.

ÉCOLE FRANÇAISE. — XVIe siècle. — PORTRAIT DE HENRI II
(Musée du Puy)

Quant à Jean Cousin, il n'est représenté que par une petite Descente de croix mouvementée, qui appartient à MM. Lechevallier-Chevignard, et qui lui a été attribuée autrefois par Ambroise-Firmin Didot. Elle est assez typique de ce qu'on sait ou plutôt de ce qu'on soupçonne de sa manière; car Cousin, malgré sa célébrité, ne se présente à la postérité qu'avec un bien petit bagage d'œuvres certaines. Des tableaux célèbres comme son *Eva prima Pandorà*, qui, malgré les promesses de son possesseur actuel, n'a pu figurer à l'Exposition, ou comme cette Artémise, sentimentale et fade comme un mauvais tableau de Greuze, n'ont que la tradition pour les authentiquer.

L'art des portraitistes du XVIe siècle est beaucoup mieux représenté, et la série des effigies, si fort en vogue au temps de François Ier et de Henri II, qu'elles soient au crayon, à l'huile ou en émail, vaudrait qu'on s'y arrêtât plus longuement que nous n'avons le loisir de le faire ici.

L'art du premier des Clouet, ce peintre venu probablement des Flandres, installé à Tours vers 1520 et reprenant la tradition de l'école de la Loire encore vivante à ce moment, est représenté par quelques grands portraits dont celui appartenant au roi d'Angleterre que M. Bouchot a reconnu, comme Claude d'Urfé, portant en main les œuvres de Pétrarque, celui de M. Richtenberger qu'il a nommé Guillaume Gouffier, sieur de Bonivet, celui de M. Ch. Porgès qui doit représenter le vicomte de Turenne, celui de M. Thiébault-Sisson, qui nous montre l'effigie un peu fatiguée mais de grande allure de M. de Bellefourière, grand écuyer de François Ier, tous groupés autour du magnifique François Ier en buste, du Louvre, dont on a prétendu, bien en vain, faire une œuvre italienne. Il faudrait y joindre, si l'on en croit M. Louis Dimier, le petit portrait d'enfant du musée d'Anvers qui serait, non pas François II, mais le dauphin François, fils de François Ier, mort en 1519. Mais M. Bouchot incline plutôt à attribuer ce dernier à ce Corneille de Lyon, qui nous apparaît avec ses qualités propres de coloris et d'expression spirituelle dans une série de petits portraits dont on trouvera l'un ci-contre, appartenant à M. Ed. Aynard, dont plusieurs sont venus du musée de Versailles et quelques-uns aussi de la collection de M. Walter Gay.

Le second des Clouet est l'auteur des effigies les plus célèbres du milieu du siècle. Quelques crayons de la Bibliothèque nationale nous donnent la note la plus parfaite et la plus originale de son talent avec le portrait d'Élisabeth d'Autriche du Louvre, une de ses meilleures réalisations peintes, avec l'exquise petite Jeanne d'Albret, portraiturée vers l'âge de douze ou quinze ans, ou cet admirable homme inconnu appartenant à M. Hutteau. Le portrait équestre de Henri II, qui provient du château d'Azay-le-Rideau, tout semblable dans son arrangement au François Ier à cheval des Offices et à celui du Louvre, une répétition du même type, nous montre comment à l'occasion ces petits portraits furent agrandis à une échelle presque monumentale.

La réunion eût pu être encore plus nombreuse. Telle qu'elle est, elle est de choix et suffira amplement pour donner une idée très nette de la valeur de cette école, pour donner surtout, quoiqu'on ait affirmé récemment le contraire, une idée de son caractère éminemment traditionnel et français. Quiconque aura saisi le caractère et la valeur de cette vieille école française qui va de Girard d'Orléans au Maître de Moulins, en passant par Jean Fouquet, comprendra aisément combien il est absurde d'affirmer que c'est à la Renaissance italienne que Clouet doit la maîtrise dont il fait preuve et le caractère de vérité qu'il imprime à son œuvre.

PAUL VITRY.

Cliché Moreau frères.

LE MAITRE DE MOULINS. — L'ANNONCIATION (grisaille). — Revers des volets du triptyque (*Cathédrale de Moulins*)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

TRIBUNE DES ARTS

Collection Dutuit

Nous recevons d'un de nos Correspondants une communication relative à la Collection Dutuit dont nous n'avons pas les moyens de vérifier l'exactitude. Nous accueillerons, avec empressement, les rectifications que MM. les Conservateurs des Collections de la Ville ne manqueront sans doute pas de nous faire parvenir.

Le 21 mars dernier a eu lieu, à Rouen, à la requête de Me A. Talbot, avoué, la vente d'un certain nombre de meubles, livres et gravures dépendant de la succession de M. A. Dutuit. Parmi les livres sommairement indiqués au Catalogue (p. 9), on remarque *les Commodités de la Virginie*. Cet ouvrage, qui n'est pas autrement décrit, est un des volumes qui composent la série des *Voyages* de Théodore de Bry. Le titre exact est : *Merveilleux et estrange Rapport, toutesfois fidele, des commoditez qui se trouvent en Virginia, des façons des naturels habitans d'icelle, etc., par Thomas Hariot... traduit nouvellement d'anglois en françois* (Francfurti-ad-Mœnum, typis Joannis Wecheli, 1590, in-fol.). M. Dutuit, qui possédait de cette relation un exemplaire remargé et avec figures noires, avait complété sa merveilleuse série en achetant l'exemplaire de M. Sobolewski, dont les figures sont coloriées comme celles de la plupart des autres voyages. Ce précieux volume, relié en maroquin brun par Petit, successeur de Simier, est porté dans le *Catalogue de la Collection Dutuit, Livres et Manuscrits, 1899*, p. 227, art. VI. L'avoué rouennais l'a laissé adjuger au prix de 1,160 francs, plus les 6 % de frais, sans se douter que la série de M. Dutuit se trouvait ainsi décomplétée. Doit-on croire que les conservateurs n'en avaient pas fait le récolement?

De la Protection des Œuvres d'art en temps de guerre

Nous recevons d'un de nos Abonnés de Russie, au sujet de la protection des Œuvres d'art en temps de guerre, *la Communication suivante que nous publions, malgré que, au point de vue historique, nous soyons obligés de faire toutes nos réserves.*

La perte des productions des beaux-arts est toujours irréparable. Rien au monde ne saurait nous rendre *le Martyre de saint Pierre*, chef-d'œuvre célèbre du Titien, brûlé à Venise en 1867. Il en est de même des œuvres d'art appartenant à Sir Richard Wallace, estimées à près de quatre millions de francs et anéanties par l'incendie du Pantechnicon en 1874. A jamais perdues sont aussi les œuvres d'art détruites par l'écroulement du Campanile de Venise ainsi que le tableau de maître noyé dans le naufrage de la *Bourgogne*. Les périls qui guettent une œuvre d'art sont de nature infiniment variée. On apprend avec émotion dans le catalogue de la galerie de Dresde, rédigé par Wœrmann (*Katalog der kœniglichen Gemældegalerie zu Dresden*, von Karl Wœrmann, Direktor der Gemældegalerie, Dresden, 1902) que, malgré toutes les mesures qu'on prenait de tout temps pour sauvegarder les richesses de cette galerie splendide, le tableau de Francesco Francia, n° 48, *le Baptême du Christ*, a eu le triste sort d'être endommagé par l'éclat d'une bombe lors du bombardement de Dresde en 1760 (page 43), et que le tableau d'Abraham Van Diepenbeck, n° 1016, *la Fuite de Clélie*, a été percé, en 1849, par quinze balles (page 329). En apprenant de pareils faits, on se demande avec effroi si un jour arrivait où un projectile viendrait atteindre et endommager *la Vierge de saint Sixte?* La perte de cette beauté parfaite et insaisissable ne serait-elle pas un malheur irréparable pour les générations à venir, une lacune à jamais ouverte dans l'histoire de l'art, un vide béant dans l'inventaire des productions du génie humain? Rien au monde ne saurait sans doute assurer aux œuvres d'art une sécurité parfaite aux temps terribles des troubles, des émeutes populaires et de la guerre, mais cependant quelque chose serait peut-être à entreprendre de ce côté. Si des mesures réelles et tout à fait efficaces sont au delà de nos forces, au moins peut-on proclamer hautement des principes dont la valeur morale est toujours grande et dont la puissance salutaire se ferait sûrement sentir. A notre époque, l'idée des organisations internationales se faisant de plus en plus jour, je m'imagine que les gouvernements viendront bientôt à prendre des obligations réciproques en établissant les principes suivants :

1° En temps de guerre, les représentants des forces armées auront le devoir moral de ménager et de sauvegarder autant que possible les monuments et les collections d'art;

2° Chaque gouvernement sera responsable de la perte d'une œuvre d'art, s'il est démontré que la destruction de cette œuvre d'art a été causée par la mauvaise volonté ou la négligence coupable d'un représentant des forces armées de ce gouvernement;

3° Les procédés pour établir les causes de la destruction d'une œuvre d'art en temps de guerre ainsi que la liste des monuments et œuvres d'art placés sous la protection internationale, seront spécialement établis.

Il serait peut-être utile de régler encore une question importante soulevée par des faits qui se sont produits pendant la dernière guerre avec la Chine, et qui ont démontré que des œuvres d'art peuvent êtres prises et emportées comme butin de guerre. Dans le cas de la guerre avec la Chine, de tels faits pourraient encore, tant bien que mal, trouver leur explication dans la différence du niveau de la civilisation des pays belligérants et la prétendue barbarie des vaincus. Mais, dans le cas d'une guerre en Europe, des procédés de ce genre seraient on ne peut plus déplacés. Le temps a passé depuis longtemps où des pays et des nations étaient donnés en dot ou faisaient de beaux héritages. C'était le temps où les vainqueurs avaient coutume de prendre aux vaincus des œuvres d'art qui frappaient leur imagination. Le dernier exemple a été donné par Napoléon et ses généraux. Il paraît que ce procédé était déjà hors des idées du temps, car la plupart des œuvres d'art emportées par les troupes victorieuses de l'Empereur ont été bientôt rendues aux pays où elles avaient été prises. La position de celles qui ne l'ont pas été est actuellement depuis longtemps légalisée. Les tableaux espagnols des collections Soult et de Favier sont entrés par voie d'achat dans les premières galeries du monde, le Louvre, les galeries de Londres, de Dresde, de Berlin, etc. Les tableaux de la Malmaison sont entrés également par voie d'achat dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et dans celle de Hertford House à Londres. *La Vierge*, de la famille Casio, par Boltraffio, a été retenue par le Louvre par voie d'échange de tableaux avec le musée de Brera, à Milan. On pourrait espérer que les guerres napoléoniennes ont porté pour la dernière fois le trouble dans le sort des grandes galeries, et que, maintenant, chacune de ces galeries sera toujours considérée comme un tout d'une grande cohésion morale qu'il serait injuste et barbare de disloquer. Cependant il serait peut-être prudent et sage de régler définitivement cette question, en établissant le principe suivant :

Des objets d'importance politique, symbolique ou militaire, tels que drapeaux, pavillons, armes, canons, etc., pourront seuls être pris en temps de guerre comme trophées. On ne prendra jamais comme butin de guerre les œuvres d'art conservées dans les collections publiques.

Ceux qui contribueraient à établir des règles de ce genre pour assurer le sort des œuvres d'art auraient, je crois, un grand droit à la reconnaissance de la postérité dans le cas où, les sujets de discorde existant toujours, les nations viendraient un jour malheureux à la décision de les régler par la guerre. Si la guerre ne peut être abolie, au moins doit-elle être menée tout autrement dans les conditions des États civilisés de notre temps qu'elle l'était autrefois.

DE SONCEVO.

De Hambourg nous recevons la réponse suivante à la question posée par M. Brunck de Freundeck (les Arts, n° 27, p. 32)

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Dans votre numéro de mars des *Arts* vous reproduisez une tête d'enfant, ainsi que la copie d'une lettre de M. Brunck de Freundeck, sous la rubrique : *Tribune des Arts*.

Comme je m'intéresse spécialement depuis des années à Tiepolo et ses contemporains, permettez-moi à ce sujet de vous donner mon appréciation, en vous disant que cette tête doit être attribuée à G.-B. Piazzetta.

EDUARD SACK,
Secrétaire général de la Société [illegible] à Hambourg.

Chronique des Ventes

Si la dernière chronique a été entièrement consacrée au compte rendu de la vente Gillot, c'est que le mois de février, au cours duquel elle eut lieu, n'offrit pour ainsi dire pas de vacations méritant la peine d'être rapportées, à part la vente des antiquités égyptiennes trouvées à Abydos qui donna lieu à une enchère sensationnelle. Parmi ces antiquités, provenant toutes des fouilles entreprises dans la nécropole d'Abydos, se trouvait une grande et magnifique stèle en pierre calcaire, mesurant 1m45 centimètres de hauteur, et connue sous le nom de « Stèle du roi Serpent ». L'expert, M. Leman, demandait 30,000 francs de ce chef-d'œuvre de sculpture antique. Mais le Musée du Louvre et le Musée de Berlin convoitaient cette pièce et la lutte entre eux fut vive. Enfin, à 94,000 fr., Me Delestre adjugeait la stèle au représentant du Louvre. A cette vente, qui a produit 139,000 francs, le Louvre a fait encore quelques acquisitions de moindre importance.

* * *

Le mois de mars, sans présenter un mouvement d'affaires en rapport avec les années précédentes, a vu se dérouler cependant quelques vacations intéressantes, notamment la vente de la collection de Madame la baronne Roger de Sivry qui passa les 22 et 23 mars, dirigée par Me Chevallier, avec le concours de MM. Mannheim. Cette vente, dont le total s'éleva à 341,518 francs, obtint un succès sans réserve, et les prix atteints par les bronzes anciens provoquèrent des surprises nombreuses. Fait curieux à constater, bien que les affaires soient plutôt mauvaises en ce moment, au moins à ce que l'on dit, et que le commerce de la curiosité traverse, paraît-il, une crise rendant les transactions difficiles, les prix en ventes publiques, en ce qui concerne l'objet d'art de choix, continuent à progresser, sans que l'on puisse assigner une limite à cette hausse.

La collection Roger de Sivry, qui provenait en partie de l'ancienne collection du baron Roger, offrait une réunion de bronzes d'art des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles des plus remarquables. Ces objets étant aujourd'hui très recherchés et très rares en aussi belle qualité, ils ont été naturellement très disputés et payés des prix que l'on ne prévoyait pas.

La plus grosse adjudication a été celle de 26,100 francs obtenue par un buste en bronze, patine brune, de *la Petite Lise*, d'après Houdon, datant de la fin du XVIIIe siècle. On en avait demandé 10,000 francs. Autre surprise, également pour deux bustes petite nature : *Adolescent et Fillette* de l'époque Louis XIV, que l'on estimait 12,000 francs, et qui furent adjugés 26,000 francs à un antiquaire parisien, de même que le précédent. Un autre marchand donna 19,400 francs pour deux statuettes du XVIIe siècle : *Orphée* et *Méléagre*, et, pour deux autres de la même époque, représentant *Louis XIV* et *le Grand Dauphin*, en empereur romain, on poussa jusqu'à 11,400 francs. Une grande statuette équestre de Louis XIV était destinée à obtenir un gros prix, étant donnée au XVIIe siècle, mais au moment de la vente, MM. Mannheim, après un long examen, n'en ayant pas garanti l'époque, elle a perdu par cela même sa valeur, et, en raison du doute émis par les honorables experts, elle n'a pas dépassé 2,900 francs, achetée par un antiquaire allemand.

Parmi quelques sculptures se trouvait un beau buste en marbre blanc, grandeur nature, d'un prince de Conti, vêtu de l'armure. Ce buste était l'œuvre de Pierre Mérard, élève de Bouchardon, et était signé et daté de 1777. Sur une demande de 10,000 francs, ce buste a été adjugé 17,600 francs. La physionomie du personnage n'était cependant pas aimable, mais le travail de l'artiste rachetait, il est vrai, ce défaut.

Les ventes de tableaux anciens ont été presque nulles en février et mars, et je ne vois à rapporter dans cette catégorie qu'un prix de 16,100 francs obtenu dans une vente faite au commencement de mars par Me Lair-Dubreuil et M. Haro, par un très beau *Portrait de Marie Leczinska*, donné à l'atelier de Nattier et dont on demandait 12,000 francs. Ce portrait était semblable, sauf quelques variantes, à celui par Nattier qui est au musée de Versailles.

En fait de peinture moderne, nous n'avons eu en tout et pour tout que deux ventes de ce genre, que dirigeaient Me Chevallier et M. Georges Petit. La première, faite le 5 mars, était la collection de M. V... ; elle n'a pas donné un brillant résultat. Il n'y avait, du reste, que des choses peu importantes, sauf un tableau de Meissonier, *le Soupçon*, qui n'a pas dépassé 14,500 francs, sur une demande de 30,000 francs, alors qu'autrefois il avait fait 35,000 francs. On sait du reste que, depuis quelques années, les œuvres de Meissonier ont bien baissé.

La seconde vente, qui eut lieu à la fin de mars, a montré une bien meilleure tenue, et tout s'est vendu à des prix très normaux, bien qu'il n'y eût là aucune œuvre de grande valeur. L'école de 1830 tient ses cours. Deux Corot, manière ancienne, peu importants, font 6,800 et 2,000 francs. Une *Madeleine*, de Diaz, atteint 6,000 francs, et deux vues de Venise, par Ziem, se payent 6,900 et 6,200 fr. Moyenne honorable pour l'école impressionniste. *La Grenouillère*, de Renoir, monte à 4,600 francs ; une *Algérienne*, de Besnard, à 2,900 francs ; des vues de Paris, par Lépine, dépassent 2,000 francs ; un Lebourg fait 1,150 francs, et une marine de Claude Monet se paye 3,800 francs. Tout cela, enfin, produit 73,000 francs, résultat conforme aux estimations.

* * *

Pendant qu'à Paris nous n'avions qu'un courant de ventes plutôt faible, de Londres nous arrivaient les échos de ventes sensationnelles et d'adjudications extraordinaires avec les dispersions des collections Townshend, lady Ashburton, Huth, Hawkins, etc., qui eurent lieu en mars, chez Christie. A Londres comme à Paris, le marché de la curiosité est, paraît-il, mauvais, ce dont on ne se douterait guère en voyant les prix formidables payés en ventes publiques.

La vente de la collection Hawkins était la plus importante, et a fourni un total de 1,350,475 francs. Il y avait un ensemble d'objets de vitrine du XVIIIe siècle comme on en voit peu, et toutes les pièces se sont payées des sommes folles. Le *great event* a été, à la troisième vacation, le prix de 160,000 francs donné par MM. Duveen, pour une tabatière époque Louis XV, en or émaillé en plein, à sujets de bouquets de fleurs par Hainelin, signée et datée de 1758, avec encadrement en diamants. C'est le plus haut prix payé jusqu'à ce jour pour un objet de cette nature. Une autre tabatière de la même époque, en or émaillé par Georges, de Paris, est payée 47,500 francs par M. Durlacher, lequel en acheta encore deux autres de même travail, époques Louis XV et Louis XVI, pour 33,750 francs et 36,500 francs. Quant aux prix aux environs de 10,000 francs et plus, ils sont trop pour les mentionner ici.

Les tableaux de cette collection étaient moins importants que les objets de vitrine, et, parmi eux, je ne relèverai qu'un tableau par Watteau, *le Joueur de guitare surpris*, qui est monté à 63,000 francs.

A la vente de Lady Ashburton, le prix sensationnel est celui de 111,800 francs, donné par un amateur, pour cinq tapisseries de Beauvais (ou de Bruxelles, selon quelques-uns, ce qui paraîtrait plus vraisemblable) à sujets mythologiques.

Les autres ventes ne comportaient que des tableaux, pour la grande majorité de l'Ecole anglaise, et, là aussi, on semble ne plus connaître de limites.

A la vente Huth, grande surprise avec un tableau par Gainsborough, *Scène pastorale*, que MM. Agnew payent 85,125 francs. Du même maître, nous voyons encore un *Portrait du duc d'York*, 65,625 francs ; un *Portrait de Pitt*, 60,375 francs ; un *Portrait de Mrs. Richard*, 31,500 francs. Reynolds est aussi grand favori, et un *Portrait de Dame*, par cet artiste, atteint la somme de 81,375 francs.

A la vente Townshend, une œuvre de Romney, *Portrait de Lady John Townshend*, vient en tête avec 82,675 francs. Deux portraits par Reynolds font 55,000 et 52,500 francs, et un *Portrait de Dame*, par Hoppner, 35,425 francs. D'autres portraits dépassent 20,000 francs.

Par contre, un Turner, *White Haven*, payé 18,500 en 1887, n'atteint que 13,000 fr., et une toile par Phillip, vendue 61,250 fr. en 1886, reste à 23,925 francs. Ce sont là des surprises des enchères que l'on ne s'explique pas. Enfin, un tableau du célèbre peintre anglais Sir John Millais, monte à 42,000 fr.

A Edimbourg, dernièrement, un portrait de femme, par Raeburn, a été adjugé 68,850 francs. Au mois de février, dans une vente chez Christie, à Londres, une tabatière époque Louis XV, en or émaillé en plein, représentant des scènes de *Gil Blas*, a été payée 48,550 francs. Cette boîte avait été ramassée sur le champ de bataille de Salamanca par un soldat qui la vendit ensuite à Sir Georges Collier.

A. FRAPPART.

LES ARTS

N° 29 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Mai 1904

Cliché Braun, Clement & Cie.

ROSLIN. — PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

(Legs de S. A. I. la Princesse Mathilde au Musée du Louvre)

F. GUARDI. — LA PLACE SAINT-MARC A VENISE
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

LA PRINCESSE MATHILDE

ARTISTE ET AMATEUR

HALL. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE Mlle DE GRAFFIGNY
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

...A côté du salon, au premier étage, où, dans la journée, la Princesse recevait de préférence ceux qu'elle honorait de sa confiance et, peut-on dire, de son amitié, — car, princesse de naissance, de nature et de caractère, elle sut, comme son frère, se faire et se garder des amis, — était son atelier, où, deux fois la semaine, elle s'enfermait pour travailler tout le jour. Ce n'était point là, chez elle, un goût auquel elle se contraignit comme était la musique, qu'elle pratiquait aussi. De bonne foi et pour le plaisir, avec une joie qui se montrait à son attention, elle besognait à sa peinture et y prenait du mal. De ses doigts légers et fins, la main la mieux faite qu'on pût voir copiait, avec une patience appliquée, le modèle vivant, d'un geste adroit, plongeait le pinceau dans le grand verre, reprenait des couleurs sur la palette et lavait largement le papier. Quel tableau de sa galerie la Princesse n'a-t-elle pas copié? Duquel de ses hôtes de Saint-Gratien n'a-t-elle point tenté le portrait? Elle avait choisi pour la guider en ses peintures — après Raffet, qu'elle eut à Florence, — d'abord Giraud, merveilleux improvisateur, artiste adroit et littéraire, une sorte de Dumas père de la peinture, puis, à la mort de Giraud, en 1881, Ferrier, puis Doucet, puis Baschet; mais, au vrai, le seul qui ait pu exercer une influence sur son esthétique, ce fut Eugène Giraud. Il l'amusait, la distrayait, lui contait des histoires; toujours, comme J.-B. Isabey qu'il n'égalait point certes, mais qu'il rappelait par des côtés, il était prêt à toute besogne de peintre, tantôt couvrant les murs de sa peinture légère, aimable et vivante, tantôt croquant sur nature la charge des invités, — témoin l'album que la Princesse a légué au Cabinet des Estampes, — tantôt s'exerçant aux portraits officiels, — témoin ce portrait qu'il fit d'elle, de profil, couronne en tête, le col nu paré de ses perles

J.-B. TIEPOLO. — LE CARNAVAL DE VENISE
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

historiques, issant, comme on dit en blason, d'un manteau de velours rouge; trente-cinq années durant, il fut « l'ami familier et fidèle ». On voudrait, à preuve, citer au moins quelques passages de ce petit livre où la Princesse a dit ses souvenirs d'*Eugène Giraud*, mais l'amitié n'est point ici en jeu.

Comme commensal, Giraud eut son influence dans la maison, où il avait introduit, avec son frère Charles, qui a reproduit les intérieurs de l'hôtel de la rue de Courcelles en des tableaux qui prendront un intérêt documentaire très particulier, son fils Victor, dont la Princesse acquit l'immense toile, *le Charmeur de pigeons*, du Salon de 1870, mais lui-même avait sur la Princesse, en tant qu'artiste et surtout en tant qu'appréciatrice des arts, exercé une action : peut-être vaudrait-il mieux dire qu'il avait contribué à déformer sa nature.

Illustrateur plus que peintre, Giraud était de l'arrière-garde des romantiques — romantique timoré, point coloriste, son plus grand succès, au Salon de 1839, a été *la Permission de dix heures*, — mais romantique tout de même, par sa passion pour les choses et les gens de théâtre, par l'exotisme de ses sujets, par sa conversation, sa blague et ses amitiés; il éreintait de bon cœur les *pompiers*, les bourgeois, l'art officiel et le reste, tout friand qu'il fût de décorations et d'honneurs, et, quoique élève de Hersent, lequel l'était de Regnault, il méprisait, comme il avait été de mode en son bon temps, tout ce qui était de la peinture de l'Empire. Il n'allait point jusqu'à vanter l'anarchie en matière d'art, l'autodidactisme, l'impressionnisme et le reste; même, quoiqu'il eût été des compagnons de voyage de Dumas père, méprisait-il assez les fougues de coloris des romantiques échevelés; sa peinture mince ne se prêtant pas aux empâtements, il niait volontiers ce qu'il ne faisait point, mais, parce qu'il démolissait ceux-ci, il n'en voulait pas moins à ceux-là. Il s'arrêtait à un degré qui n'eût pas été fort loin de celui où monta Horace Vernet : même facilité, même faculté d'improvisation; chez lui, moins d'accent, de science, de pittoresque, point de spécialité militaire, ce qui était le grand tort, mais de l'esprit infiniment, de l'observation superficielle, une prestesse amusante; au fond, la même race. La Princesse, si elle eût suivi son tempérament, eût été franchement à cette glorieuse école dont chaque jour qui passe établit la puissance, la fécondité, la résistance, et qui, par la probité du dessin et la loyauté de la peinture, s'établit la souveraine incontestée de l'Art français au XIXe siècle; mais elle n'avait point, pour réagir contre son entourage, la belle et tranquille fermeté de son frère qui, lui, ne transigea point, et qui, dans le passé, demeura fidèle à David, dans le présent, à Ingres et à Flandrin. Elle subit sur ces points les influences ambiantes, mais l'on ne gagna point sur elle au point qu'elle abandonnât cette sorte d'esthétique instinctive qui était de sa race, qui lui donnait la passion de l'ordre, de la netteté, du goût, de l'ordonnance, qui lui faisait rechercher uniquement, dans les manifestations d'art, les représentations de la figure humaine, qui la détournait du paysage et lui rendait haïssables les façons outrées et violentes d'envisager la nature; elle admit des transactions et, parce que certains peintres fréquentaient sa maison, elle leur acheta des tableaux qui lui déplaisaient, mais elle donna son argent en réservant son estime. Elle se

TAPISSERIE DU XVIe SIÈCLE. — SUITE DES JEUX D'ENFANTS
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

Cliché Braun, Clément & Cie

SIR TH REYNOLDS. — PORTRAIT DE FEMME
(Legs de S. A. I. la Princesse Mathilde au Musée du Louvre)

rendit moins exclusive qu'elle n'eût été de fond, mais son éclectisme n'alla jamais jusqu'à lui faire admettre certains sujets et certaines façons de les peindre. Dans le choix des tableaux que, sous l'Empire, elle achetait aux Salons — et elle en acheta infiniment, — elle était, en même temps que par ce goût d'art, conduite par un sentiment qui est une des plus jolies nuances de son caractère. Il lui plaisait de découvrir un artiste nouveau, de l'encourager par l'achat de son premier tableau à succès, de réparer, s'il était opportun, les bévues officielles et de se rendre ainsi la protectrice de ses confrères : ne s'associait-elle point à eux pour présenter ses œuvres à la critique, et, de 1859 à 1866, Son Altesse Impériale Madame la Princesse Mathilde, *élève de M. Eugène Giraud,* n'a-t-elle point été une des plus fidèles exposantes du Palais de l'Industrie : ainsi mérita-t-elle, des libres suffrages des artistes, deux mentions honorables en 1861 et 1863, et une médaille en 1865.

Quantité de tableaux ont passé par ses mains généreuses, car elle aimait donner; elle le faisait d'une grâce incomparable et d'un air qui ne permettait point le refus; elle se plaisait à faire plaisir et, pour peu qu'un visiteur admirât un peu trop vivement un tableau, il le trouvait chez lui à son retour. Combien ont ainsi pris place successivement sur les murs de la serre, qui ont fait ensuite l'orgueil de maisons particulières ou ont porté à l'étranger l'honneur de l'art français ! Detaille, Zamacoïs, Amaury-Duval, Vollon, Gérome, combien d'autres, ont traversé le salon de la rue de Berry, mais n'est-ce point qu'avec ceux qui sont restés l'on peut prendre une idée de ce que cherchait la Princesse ? Léon Bonnat n'avait point encore obtenu sa première récompense lorsqu'elle lui achetait, en 1860 et 1861, le *Jeune Italien* et la *Jeune Fillette italienne ;* Gustave Jacquet était encore un inconnu, lorsqu'elle prenait de lui *l'Appel aux Armes* (1867); Roybet était profondément ignoré, lorsqu'elle choisissait *Un Fou sous Henri III* (1866); James Tissot était plus que contesté, lorsqu'elle voulait *la Retraite dans le Jardin des Tuileries* (1868); Toulmouche exposait pour la quatrième fois, lorsqu'elle lui demandait *Après le Déjeuner* (1853), en même temps que l'Impératrice Eugénie achetait *le Premier Pas.* Chacun de ces tableaux éveille un souvenir, rappelle une jolie pensée ou une bonne action. Qu'on ne s'étonne point de voir autant de tableaux d'Anastasi : lorsque le pauvre peintre devint subitement aveugle, la Princesse organisa la vente de son atelier et, plus tard, à Saint-Gratien, elle lui offrit jusqu'à son dernier jour une hospitalité qui n'était point seulement généreuse, pleine d'attentions et de douceurs, mais singulièrement méritoire.

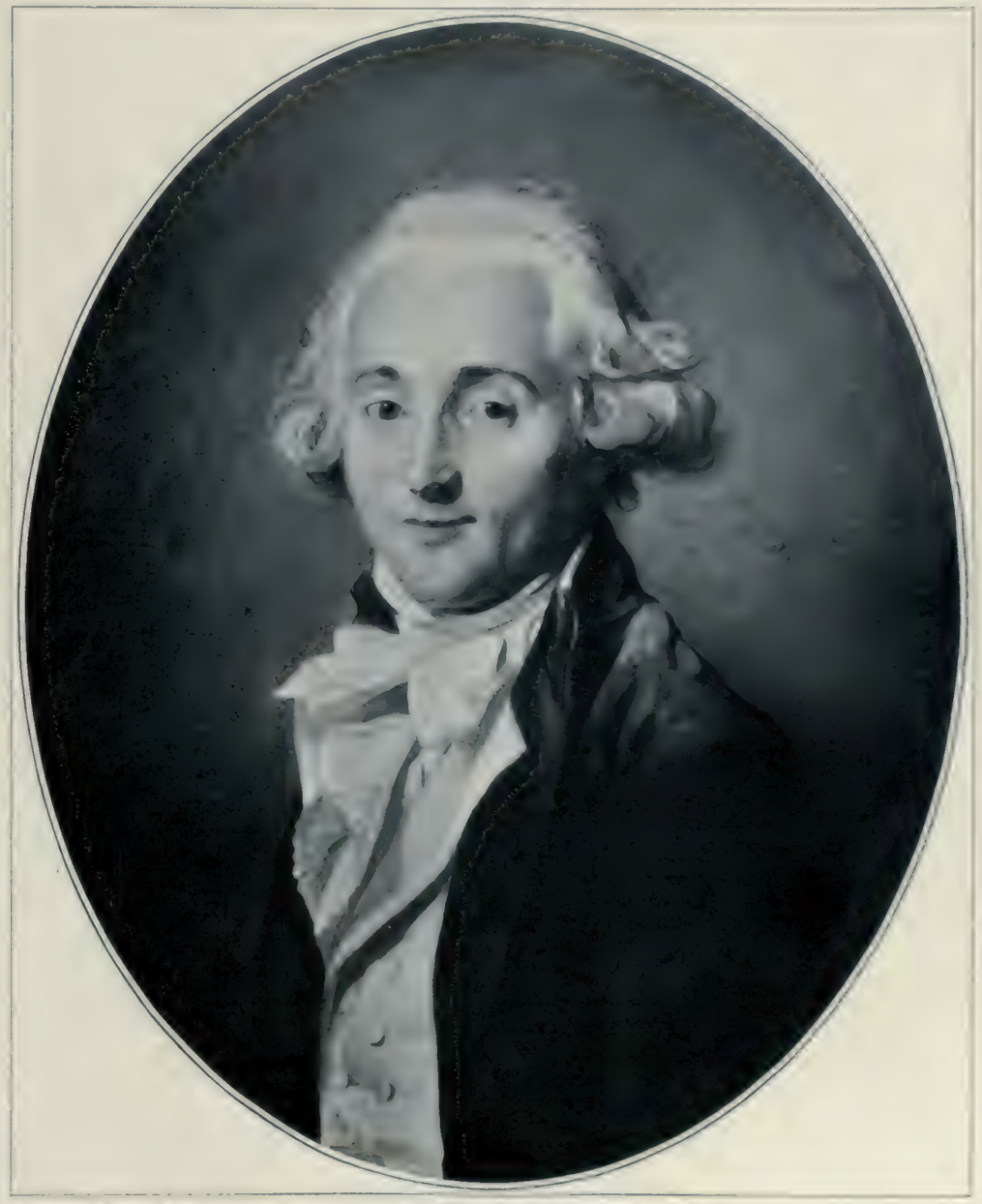
F. POURBUS. — PORTRAIT DE LOUIS XIII
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

J. VERSPRONCK. — PORTRAIT D'UNE DAME DE QUALITÉ
(Collection de S. A. I. la Princesse Mathilde)

Cette maison, qui était si largement ouverte aux œuvres des artistes, n'était pas moins accueillante à leurs personnes. Quiconque, dans le dernier demi-siècle, a honoré l'École française, y vint recevoir la consécration de son talent. Quelques-uns, après les désastres de 1870, ne surent point trouver le chemin de la demeure nouvelle, mais combien rares ceux-là, près de ceux qui, d'un dévouement respectueux et attendri, d'une amitié constante et fidèle, ont accompagné jusqu'au dernier jour celle dont le gracieux sourire avait salué leurs premiers succès. Hébert, Gérome, Bonnat, Lefebvre, Detaille, Heullant, Guillaume, combien d'autres ! Mais à quoi bon des noms ! Plus tard s'écrira l'histoire de ce

salon, l'histoire de ces amitiés, l'histoire de la Princesse, et, à l'admiration qu'on ne pourra refuser à la bonté de son cœur se mêlera la surprise qu'éveillera la hauteur de son esprit. L'on verra alors par quelle rectitude d'idées, par quelle générosité de sentiments, par quelles envolées d'éloquence, par quel amour du vrai, du beau et du bien, la nièce de l'Empereur, si profondément et si gracieusement femme malgré tout, sut attirer, attacher et pour jamais retenir les hommes les plus éminents de son temps.

Du choix que la Princesse faisait elle-même, au Salon, des tableaux de ses contemporains, faut-il conclure qu'elle agissait de même pour les tableaux de maîtres anciens dont, durant le second Empire, elle composa sa galerie? Elle n'avait là ni les mêmes motifs, ni les mêmes fantaisies, et, s'il lui était agréable d'encourager des artistes nouveaux et de saluer la première l'aube des jeunes talents, dès qu'il s'agissait du passé, c'étaient seulement des toiles dont le mérite fût indiscutable qu'il lui était permis d'accrocher aux murs d'un palais impérial. Elle trouvait heureusement alors près d'elle, pour l'aider en ses recherches et lui marquer les voies, un directeur de conscience artistique qui fut entre les plus avisés connaisseurs de son temps et dont la compétence indiscutée la mettait à l'abri de toute surprise. M. Frédéric Reiset, conservateur des peintures au Musée du Louvre, puis directeur des Musées, fut un de ces hommes rares qui portent à apprécier les choses d'art, en même temps qu'un goût natif, une science faite de comparaisons, d'études, de métier, et qui, s'ils se trompent parfois sur l'attribution d'un tableau, ne se trompent jamais sur la valeur d'une œuvre d'art. Ceux qui rechercheront, au Musée Condé, les tableaux que, en 1879, M. Reiset céda au duc d'Aumale et qui forment la partie assurément la plus précieuse des collections de Chantilly, sauront à quoi s'en tenir sur le tact que portait M. Reiset dans une telle chasse aux chefs-d'œuvre.



Cliché Braun, Clément & Cie

H.-V. DANLOUX. — PORTRAIT D'HOMME

(Legs de S. A. I. la Princesse Mathilde au Musée du Louvre)

Sans doute, il indiquait seulement et la Princesse décidait; mais, pour repousser de telles indications, comme il eût fallu lutter contre soi-même. Quoi qu'on en ait dit, ce fut une belle époque pour la *Curiosité*, celle de 1850 à 1870, et que de collections s'y formèrent avec peu d'argent, qui présentement vaudraient des millions. Mais dans ces collections, les amateurs pouvaient, au hasard de la trouvaille, introduire parfois, quel que fût leur goût, un morceau suspect; chez une princesse impériale, il n'en allait point ainsi; et M. Reiset, qui en avait la responsabilité morale, eût été singulièrement atteint lui-même si l'on avait pu mettre en doute le moindre des tableaux qu'il avait fait choisir. Aussi, moins sévère, moins archaïque, plus facilement abordable, plus meublante si l'on peut dire, que la collection qu'il avait formée pour lui-même, la collection qu'il aida la Princesse à

composer est de celles où toutes les pièces, soigneusement triées, méritent une admiration qui n'a rien à faire avec la mode et qui relève de la beauté absolue. Chacune est un exemple frappant d'un temps, d'un milieu, d'une école, et l'ensemble forme à la fois la galerie qui sied à une femme, chez laquelle toutes les convenances doivent être respectées et dont les salons ne sauraient être ni attristés par des supplices, ni sanctifiés à l'excès par des sujets religieux, et la galerie qui sied à une princesse, car tous les tableaux sont vrais, francs, purs et hors de pair.

Qu'on prenne cette merveilleuse petite tête d'homme qui par Reiset était attribuée à Holbein, et qui est restituée à Amberger, cet autre portrait d'homme de Philippe de Champaigne, ou, par Van Dyck, le portrait de la femme de François Snyders; qu'on s'arrête aux admirables effigies qu'a peintes Pourbus : Marie de Médicis, Louis XIII, Anne d'Autriche, Christine de France; devant ces êtres encore dont Jean de Bray, Jean Fictoor, Keiser, Haas, La Tour, Antonio Moro, Verspronck, Drouais, Greuze, Lépicié, Van Loo, Mignard, Perronneau, Rigaud, Santerre, Tournières, Sophonisba Anguisciola, le Basan, le Bronzino, Fontana, Francia, Carlo Marate ont immortalisé les traits; des sociétés lointaines se lèvent des obscurités de l'histoire, les personnages des grands drames des temps révolus s'agitent devant nos yeux et quelque chose ressuscite de leur âme pour jamais dissoute. Ils nous apprennent leurs mœurs, leur conception de la vie, le rêve de leurs yeux chercheurs ou calmes, la rudesse de leurs manières, la splendeur de leurs façons. Ils tiennent avec leur siècle dans un cadre médiocre; ils le livrent et l'apportent. Et lorsque, trouant les murs, Venise apparaît, Venise sublime de lumière, enivrante de vie sociale, emplie de musiques sur le silence de ses canaux, la Venise où passe Casanova sur la gondole de l'abbé de Bernis, la Venise que peignent Canaletto et Guardi, l'étonnante Venise dont ces deux *Carnaval* qu'on dit de Tiepolo et qui sont à coup sûr d'un génial artiste, racontent mieux que tous les poèmes et toutes les littératures, l'âme de joie, de luxe et de plaisir; alors c'est, par le plaisir des yeux, toute une philosophie qui imprègne l'esprit, non plus le bonheur de voyager à travers les temps et d'y retrouver des amis, mais comme le conseil de laisser porter sa vie par les gondoliers experts, d'écouter chanter les guitares, de regarder les danses gracieuses, de dire et d'écouter des mots d'amour — les seuls qui vaillent d'être prononcés.

De cette suite de tableaux, les quelques chefs-d'œuvre que la Princesse a détachés pour les offrir au Musée du Louvre, afin d'y compléter certaines suites ou d'y donner une note nouvelle, ne primaient point ; ils étaient autres. Ceux-ci ou ceux-là pouvaient également prendre place au Louvre, ils étaient de même qualité et de même origine. C'était bien la dernière galerie qui demeurât intacte de toutes celles qui ont été formées il y a cinquante ans : une galerie qui ne fût point fastidieuse par sa spécialité; qui, par ses sujets appropriés à la vie sociale, pût être présentée dans les appartements d'habitude; qui, par un ensemble de tableaux de toutes les écoles, offrit une histoire presque complète de l'art flamand, français et italien du XVIe au XVIIIe siècle; qui fût enfin éminemment décorative, merveilleusement agréable et supérieurement instructive.

FRÉDÉRIC MASSON.

Cliché Braun, Clément & Cie. ÉCOLE ESPAGNOLE DU XVIIe SIÈCLE. — TÊTE D'HOMME
(Legs de S. A. I. la Princesse Mathilde au Musée du Louvre)

Les Accroissements des Musées

MUSÉE DE BERLIN

STATUETTES DE BRONZE ITALIENNES RÉCEMMENT ACQUISES

I. — LORENZO GHIBERTI — CARIATIDE (bronze)
Hauteur : 22 cent.
(*Musée de Berlin*)

La collection des statuettes de bronze du musée de Berlin est de création récente : il n'y a que douze ans qu'elle a été commencée ; quelques rares pièces seulement proviennent d'acquisitions antérieures. Dès les premières années, la collection put s'accroître rapidement : chaque bon objet était le bienvenu, et d'heureuses circonstances de toute espèce vinrent favoriser nos efforts. C'est ainsi que dans les deux ou trois premières années près de cent statuettes de bronze italiennes de valeur furent acquises. Aujourd'hui nous serions satisfaits si, dans le même espace de temps, nous nous enrichissions de la dixième partie de ce chiffre, comme cela a été le cas au cours des deux dernières années.

Parmi ces nouvelles acquisitions, quelques pièces sont l'œuvre de maîtres de premier ordre. C'est d'abord une statuette de Lorenzo Ghiberti : pièce

II. — DONATELLO — ANGE (bronze)
Hauteur : [illegible] cent.
(*Musée de Berlin*)

fort rare, car, en dehors de ses petites figures des portes du Baptistère de Florence, je ne connais aucune statuette authentique de sa main. De même que ces figures, cette cariatide (fig. I), haute d'environ 22 centimètres, faisait partie antérieurement d'un petit édicule; elle était placée, sans doute, en pendant d'une statuette similaire, au côté d'un tabernacle dont elle soutenait le fronton. Les formes élancées, les larges plis disposés avec goût, le type peu individuel de la tête, sont tout à fait caractéristiques de l'artiste; plus parente sous ce rapport des figures de la première porte du Baptistère que de la deuxième, notre statuette, — qui jusqu'alors faisait partie d'une collection particulière de Florence, — doit avoir été exécutée entre ces deux œuvres.

Plus remarquable et plus grande est la statuette d'un petit ange (fig. II) frappant du tambourin, debout sur un coquillage qu'entoure une couronne. Haut de 37 centimètres, il a exactement les mêmes dimensions, la même pose, le même support que les *Anges* de Donatello aux fonts baptismaux de San Giovanni, à Sienne. Le type, la forme de la tête, des extrémités et de la chevelure sont tout à fait semblables. Or, comme il manque justement un *Ange* aux fonts baptismaux de Sienne, il n'y a aucun doute que cette statuette ne soit cet *Ange* de Donatello. On s'est demandé si ce ne serait pas peut-être une ancienne réplique ou même une copie moderne; mais cette objection tombe en présence de l'œuvre, dont la magnifique patine ancienne exclut toute idée de copie ou de falsification. Cette patine est très particulière: la statuette a été d'abord dorée; puis, elle a reçu (à la même époque ?) une légère patine brun foncé; quelques parties à l'abri de la main ont conservé ce dernier ton; ailleurs subsistent des traces de la dorure; mais en maints endroits les deux couches ont été enlevées par le maniement de l'objet et remplacées par une belle patine naturelle brun clair.

III. — DONATELLO. — DAVID (bronze)
Hauteur : 36 cent.
(Musée de Berlin)

IV. — ECOLE FLORENTINE, fin du XVe siècle. — DAVID (bronze)
Hauteur : 22 cent.
(Musée du Louvre)

Cette figure, sous le rapport du mouvement, est une création particulièrement séduisante de Donatello. Sa structure offre les caractères de rudesse propres à la première période de l'artiste, que montre par exemple l'*Amour* du Bargello, et répond à la date d'exécution de cette œuvre (1426).

Donatello a exécuté aussi peu de statuettes de bronze isolées que Ghiberti. Celles qui nous sont connues sont, ou des parties d'un monument, comme les *Anges* des fonts baptismaux de Sienne, ou des fontes d'après des modèles en cire de grandes statues. Depuis dix ans, le musée de Berlin possède une de ces dernières statuettes : une fonte d'après le modèle du *David* de la casa Martelli et qui offre tout l'intérêt d'une libre ébauche (fig. III). Le Louvre possède une statuette plus petite, datant également de la période avancée de la vie de Donatello, modèle d'une statue toute semblable, mais nue, qui ne fut pas exécutée ou n'est pas parvenue jusqu'à nous, provenant de la collection Pulsky, de Budapest; le nouveau catalogue des bronzes du Louvre l'attribue bien à l'école florentine, et plutôt encore à Verrocchio (fig. IV).

Un délicieux buste d'enfant (fig. IX) a été récemment acquis, dont l'attribution à Antonio Rossellino est plau-

V. — A. RICCIO. — NYMPHE ENDORMIE (bronze)
Hauteur [illegible]
(Musée de Berlin)

sible. D'un modelé très délicat, il reproduit admirablement les traits peu arrêtés, les formes un peu rondes et indécises de l'enfance. C'est le même type qu'on retrouve dans les beaux bustes en marbre du palais Martelli, à Florence (où on l'attribue à tort à Donatello), de la collection Hainauer, à Berlin, de l'église des Vanchettoni, à Florence. La fonte en bronze donne au nôtre rareté et valeur.

Du plus grand maître de la statuaire en bronze du nord de l'Italie, A. Riccio, le musée de Berlin a pu acquérir l'an dernier une œuvre hors ligne : une *Nymphe* nue (fig. V), assise et endormie sur un tronc d'arbre. Elle faisait probablement pendant à un jeune Pan du musée d'Oxford, blotti de même et tenant en main la syrinx aux sons de laquelle il a endormi la nymphe. Les formes pleines de celle-ci sont les mêmes que celles de l'*Abondance* de la collection Carrand, au Bargello, de la magnifique *Femme agenouillée* de la collection Martin Le Roy, à Paris, et d'autres figures féminines de Riccio.

Une autre statuette de bronze, représentant également une femme assise (fig. VI), acquise en même temps par le musée, offre un contraste complet avec le réaliste délicat et plein de fantaisie qu'était Riccio; si je ne me trompe, elle peut être d'un artiste de la cour des Gonzague, l'orfèvre Pier Giacomo Ilario, dit Antico, également de l'école de Padoue et de très peu l'aîné de Riccio. Cette figure et quelques autres semblables montrent une certaine pauvreté d'invention et de forme dans leur imitation de l'antique; elles offrent régulièrement certaines particularités, telles que la dorure des cheveux et des vêtements. Cette statuette nous fait songer à quelque banale allégorie moderne destinée à la décoration d'une gare de chemin de fer; et, de fait, c'est d'une représentation de ce genre qu'il s'agit : la figure, empruntée, comme Antico aimait à le faire, à l'antique, n'est autre que la

VI. — PIER GIACOMO ILARIO, dit ANTICO. — FEMME ASSISE (bronze)
Hauteur [illegible]
(Musée de Berlin)

VII. — FRANÇOIS DUQUESNOY. — « PUTTO » (bronze)
Hauteur : 45 cent.
(Musée de Berlin)

déesse protectrice des routes qui orne le revers de certaines monnaies.

L'état de conservation de cette œuvre est extraordinaire ; même l'épaisse patine brun noirâtre dont les artistes du *quattrocento* avaient coutume de revêtir leurs bronzes, et que, d'ordinaire, le maniement ou les lavages ont presque entièrement fait disparaître, s'est conservée pour ainsi dire intacte.

Entre autres copies proprement dites de statues antiques datant de cette époque, et très intéressantes en ce qu'elles nous montrent d'après quels modèles antiques se formaient les artistes de la Renaissance, et précieuses aussi à cause de leur artistique et libre facture, le musée de Berlin a acquis un petit *Mercure assis* (copie d'une statue du ve siècle), et un *Apollon jouant du luth.*

Parmi les statuettes d'une époque postérieure, un *Hercule armé de la massue* (fig. VIII) offre un intérêt particulier à cause de la signature A. C. qu'il porte sur son socle ; son auteur, dont malheureusement je ne puis, à travers ce monogramme, découvrir le nom, est tout proche de Jean Bologne, mais plus rude et plus énergique. C'était visiblement, comme Bologne, un Néerlandais formé en Italie.

D'un autre Néerlandais, plus proche de nous, qui vécut longtemps à Rome, François Duquesnoy, le Musée a fait l'acquisition l'année passée d'un grand *Putto* (fig. VII) debout sur une boule et soufflant dans une corne, ouvrage très caractéristique de cet artiste, renommé pour ses figures d'enfants.

VIII. — MAITRE A. C. — HERCULE ARMÉ DE LA MASSUE (bronze)
Hauteur : 23 cent.
(Musée de Berlin)

IX. — ANTONIO ROSSELLINO. — BUSTE D'ENFANT (bronze)
Hauteur : 23 cent.
(Musée de Berlin)

Enfin, d'une époque plus rapprochée encore date une statue représentant une Vestale presque en demi-grandeur naturelle, cette œuvre, d'un classique un peu pauvre, est signée Clodion.

W. BODE.

A la figure IV, nous avons laissé l'attribution qu'ont adoptée les conservateurs du Musée du Louvre et qui est inscrite au Catalogue ; M. W. Bode, tout à fait affirmatif, déclare que la statuette est de Donatello et que son attribution ne saurait être contestée. — En ces conditions, c'est à ces Messieurs qu'il convient de se mettre d'accord et *les Arts* leur sont ouverts pour enregistrer leurs dires. *N. D. L. R.*

L. ANQUETIN. — RENAUD ET ARMIDE. — Plafond, partie centrale.
(Appartient à M. Empain)

LES SALONS DE 1904

Société Nationale des Beaux-Arts

EUGÈNE CARRIÈRE. — TÊTE D'ENFANT

Graces soient rendues aux poètes qui, sachant et voyant, font jaillir du flot mouvant des apparences le rythme élémentaire et le chant profond de la vie. Ils excitent et agrandissent toutes les facultés de notre être; ils réveillent les énergies latentes de l'instinct et de l'esprit. Ils nous entraînent à leur suite dans la région lumineuse, fluide et sonore où nos plus chers souvenirs et nos meilleurs pressentiments se lèvent et répondent au doux appel de leur voix évocatrice. Au-dessus des soucis et des misères qui engourdissent nos cerveaux et plombent nos pas, ils nous révèlent une vie chaude, éclatante et passionnée, ils élargissent nos cœurs et mettent leurs battements en accord avec la pulsation de la vie universelle. Ils sont aussi les libérateurs, les Hercules tueurs des monstres qui rôdent en nous et autour de nous. Ils percent d'un trait sûr le médiocre et le faux, l'équivoque et le bas. Dans le magique miroir qu'ils nous présentent, nous reconnaissons nos propres sentiments épurés et nos pensées approfondies. Parmi la cohue turbulente et bariolée ils récréent soudain, par miracle, le silence ardent et le recueillement auguste d'un temple.

Il y a des choses qui s'expliquent trop et d'autres qui s'expliquent suffisamment. Les très belles seules méritent et réclament une exégèse. Sans doute elles sont simples et grandes, mais ce que l'on comprend le moins d'ordinaire, c'est la simplicité et la grandeur. D'ailleurs, elles sont subtiles aussi; car la grandeur sans subtilité serait lourde et vide. La délectation n'est qu'un moyen pour nous amener à des beautés cachées de sensibilité et d'intelligence. L'œuvre d'art est une image pensée, une métaphore pittoresque qui revêt et dévoile à la fois les divinations de l'esprit et les intuitions du cœur.

Telle est l'*Étude d'après nature*, d'Eugène Carrière, une œuvre pleine de science, d'émotion et de pensée. Nul arrangement préconçu; rien qui refroidisse l'impression reçue et chaudement communiquée par l'artiste. La vie même a fourni le thème, l'heure présente agrandie par le souvenir et frémissante des espoirs de demain. Humble et fervent, un jeune artiste interroge passionnément le modèle qui lui pose l'énigme de sa beauté. Il y a dans ses yeux comme une prière douce, obstinée, anxieuse. Du regard au geste si bien liés, on sent passer le courant magnétique de l'esprit et de la volonté qui dirige la main. Celle qui pétrit la glaise est nerveuse, celle qui modèle est lente et caressante. C'est une victoire sans violence, l'investissement appuyé d'un être par un autre, et cela se traduit autant par l'action du sculpteur que par l'abandon un peu passif du

modèle et la résignation de ses mains dénouées. Cette vérité délicate est exprimée avec une sobriété hautaine qui, se libérant de tout agrément secondaire, nous asservit au rythme essentiel des formes; elles vivent évoquées par des rapports de volumes et de valeurs, sans que rien les fixe et les arrête. C'est une science qui se cache, une facture insaisissable en ses procédés, prodigieuse en ses résultats, une transposition savante, où la matière se transfigure pour ne laisser parler que l'esprit. Cet art affranchit les êtres de leurs apparences textuelles pour révéler leur essence intime et leur réalité substantielle; sur la logique interne des figures, il fait jouer comme un fluide suprasensible le passage tremblant des lumières; il nous transporte dans un autre monde, recule les bornes de l'expression plastique et l'apparente à l'expression musicale. Tout est lié par le mouvement continu de l'atmosphère qui enveloppe les formes, les soutient, les amplifie de son tremblement visible. Même conception unitaire, même enchaînement imbrisable et subtil des formes aux formes, des plans aux plans, des tons aux tons, dans un Portrait de Famille où l'enfant, qui offre au premier plan sa fraîche inconscience,

J.-F. RAFFAELLI. — PAYSAGE DE BRETAGNE. — LA PETITE RIVIÈRE
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

relie si nécessairement la mère souriante au père méditatif. Ici, comme il convenait à la donnée, le fleurissement délicat d'un corsage, le coloris amené du dedans au dehors, le rosé de la vie qui frissonne dans le passage des lueurs, revêtent d'un attrait moins austère et moins grave l'œuvre forte et charmante. De telles créations si hautement conçues, si émouvantes, sont des conquêtes sur la nature; elles ne peuvent partir que d'un esprit qui s'offre à la vie avec la science acquise, mais avec l'ingénuité et la noble inquiétude d'un homme qu'elle surprend toujours de sa révélation neuve. L'émotion de l'heure qui passe rafraîchit et ravive en lui la fleur embaumée des souvenirs. Chaque œuvre ouvre une perspective nouvelle. En son apparence d'inachevé qui vient du choix toujours plus hardi de ce qui exprime, elle entraîne l'esprit vers un au-delà mystérieux, vers un horizon que rien ne clôt. Ces figures gardent la mobilité et la moiteur de la vie; leur fraîche nouveauté nous ravit, et pourtant la nécessité qu'elles portent en elles leur confère dès leur naissance quelque chose de fatidique et d'éternel. On les reconnaît, on les retrouve comme des Eurydice toujours désirées.

CHARLES COTTET. — JOUR DE FÊTE. — FEMMES DE PLOUGASTEL-DAOULAS AU PARDON DE SAINTE-ANNE LA PALUD
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

Cette manière d'éloigner et de transfigurer le réel, de dégager des choses l'élément permanent et le charme essentiel, c'est la notion même de l'art qui ment bien moins qu'il ne révèle et ne généralise. Les procédés peuvent varier à l'infini : chez tous les maîtres on retrouve le même principe de transposition. C'est aussi par de profonds calculs et par de savantes généralisations qu'un artiste, dont la mort récente est une perte pour l'art universel, obtenait des résultats si

Cliché Giraux.

FRITS THAULOW. — LE SOIR
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

merveilleusement simples, subtils et forts. Harmoniser le geste et l'attitude à l'idée qu'il se faisait d'un être, harmoniser les tons et les timbres au son grave ou tendre, délicat ou puissant qu'une personnalité rendait à son esprit, telle fut la visée de Whistler. Il suffirait d'une figure de femme comme celle qu'il intitulait : *Harmonie en rose et violet,* si parfaite en son inachevé, pour caractériser son génie nerveux, sensitif, essentiellement musical. Impossible de mieux définir par un modelé plus secret et plus dense, par des tons plus nourris et plus substantiels, avec une chaleur plus contenue, avec une simplicité plus choisie, la grâce fine et douce, un peu triste d'un être féminin, de mieux extérioriser son charme intime et son parfum spirituel. Peut-être était-il superflu de lui mettre à la main le sombre iris qui souligne l'intention en donnant la dominante. C'est la femme ici qui est la fleur, ingénue et fière, avec une douceur cordiale qu'on rencontre assez rarement dans l'œuvre de Whistler. Cette menue affectation n'altère qu'à peine la beauté simple de l'œuvre, et la rend plus significative en nous rappelant une mode que subit et propagea l'artiste, tant il est difficile aux plus délicats de rejoindre le naturel pur. Peu importe d'ailleurs ; cet art si plein et si souple, ces chantantes évocations du sentiment et de la pensée, font de Whistler un maître exceptionnel. Il fut un impérieux et subtil ordonnateur de rythmes colorés qui gardent, avec la saveur très spéciale d'une heure et d'une société, l'absolu d'un symbolisme éternel.

Nous avons aussi des peintres subtils et peut-être pourraient-ils apprendre de Whistler que la suprême distinction n'est que la forme affinée du naturel. Aman-Jean n'en doute

Cliché Gerome

J.-EM. BLANCHE. — LE CHERUBIN DE MOZART
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

MAURICE BARRÈS.

pas, lui qui parti d'un maniérisme un peu mièvre, à mesure qu'un modelé plus solide et plus fin emplit les contours jadis anguleux et languissants de ses figures, reconquiert la simplicité et la force. Son panneau décoratif *Confidences* est bien décidément une œuvre robuste et fine, où les tons assourdis et pâles, où le joli accompagnement d'une nature rêvée, s'harmonisent aux propos susurrés, aux pliantes attitudes, à la grâce spiritualisée de deux femmes pensives et douces. Et ce plein retour à la santé de l'esprit s'affirme aussi dans un portrait d'un accent vif et nerveux, d'une ressemblance intime et hardie. Les poètes savent tout dire avec un tour qui n'est qu'à eux. C'est un voile bien ténu qui sépare Maurice Denis de la pleine vérité qu'il pressent, et qu'on dirait qu'il n'ose ou ne veut pas saisir. Je goûte infiniment la suavité de son rêve ; je sens qu'il ne veut pas froisser la fleur du sentiment par trop d'insistance. Que de choses exquises dans son panneau décoratif *Femmes et enfants au bord de la mer,* que de gestes ingénus, quelle fraîcheur frissonnante et pure de nudités adolescentes, quelle sensualité chaste et tendre épanouie dans une lumière d'Éden! *Éliézer et Rébecca* se rencontrent dans un doux et intime paysage de notre France. Une *Scène mythologique* vibre d'un coloris chaud et chantant; trois enfants groupés autour d'une table sont d'une naïveté adorable. Je sens vivement tout cela et pourtant je voudrais une affirmation plus mâle, et, sans que s'évapore cette jolie couleur de légende, une prise de possession plus entière des choses. Peut-on voir une figure plus nettement affirmée, qui s'installe avec plus d'autorité dans la toile, qui s'impose davantage par la certitude des silhouettes et la plénitude de la forme, qui soit plus vraie et pourtant mieux sentie et rêvée que la petite paysanne de Léon Frédéric, que ce petit chaperon rose et brun de Flandre, où ce fervent esprit a condensé, avec toute sa minutie amoureuse, l'incomparable sentiment qu'il a de l'humble innocence? Toutes ces œuvres sont pénétrées de tendresse ; par des voies bien diverses, elles nous ramènent à l'humanité, elles captivent, elles font aimer, elles font penser.

L'apport de Caro-Delvaille est des plus intéressants cette année. Des deux tableaux qu'il expose, aucun n'est sans défaut et le jeune artiste a pu satisfaire plus complèment. Mais on y sent l'ambition d'agrandir son esprit, et l'effort conscient d'amplifier et de subtiliser sa vision, et c'est ce qui importe. Il n'y a pas d'œuvres définitives, il y a des pas en avant sur une route indéfinie. C'est d'abord *l'Eté,* un nu puissant et savoureux, d'une sensualité forte et saine. Le torse de cette femme est une très belle chose ; la pulpe nacrée de la chair et la plénitude des formes s'y expriment avec un rare bonheur : le fond discrètement riche et sombre l'accompagne très bien. A peine une légère insis-

A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme H.-L.
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

tance dépare-t-elle la chaude sérénité de l'ensemble. Mais la tête, pour la forme comme pour l'expression, n'est pas celle de ce corps épanoui et lourd, et surtout la table chargée de fleurs et de fruits dont le peintre encombre le premier plan de sa toile est un accessoire plus qu'inutile. Avec son animation reposée, sa couleur argentine et soyeuse, la grâce éveillée des figures, l'autre toile de Caro-Delvaille, *Ma Femme et ses sœurs*, est tout à fait plaisante. Les jeunes filles groupées autour d'un jeu d'échecs, une qui passe si légère au fond de la pièce, les natures mortes, tout est délicatement touché, empreint de grâce apaisée et riante. Mais une jeune mère allaitant son enfant fait remplissage, découd l'unité et disperse l'attention. Malgré tout, le charme y est; les deux œuvres manquent d'unité, mais elles sont pleines de talent et de promesses.

J'arrive à un groupe d'artistes qui ont apporté dans notre école une volonté originale, se sont fait une place bien à part, et marchent délibérément dans la voie qu'ils ont choisie. Rapprochés par des affinités naturelles, ils ont chacun leur caractère personnel. Cottet a plus de bonhomie et de sève paysanne, se tient plus près de la nature; il est délicat avec une rudesse apparente et saisit volontiers le côté âpre des

J.-M.-N. WHISTLER. — ROSE ET VERT (*Étude*)
(*Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904*)

J.-M.-N. WHISTLER. — ROSE ET VIOLET (*Étude*). — Inachevé
(*Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904*)

choses. Peintre attitré de la Bretagne sévère, il nous redit encore avec ampleur, avec finesse, les courbes allongées et la désolation de ses rivages. Dans son *Jour de fête*, il ajoute à cette vérité nue, la gaieté tendre et bigarrée des costumes, dont la gamme claire chante au soleil d'été. Le grand ciel, la vaste lande jalonnée par des groupes, l'église brunie et tassée à l'ombre des grands arbres, tout cela est juste, ferme et vibrant : une nature morte au premier plan est un régal de couleur blonde et chaude. Pourquoi cette vibration s'arrête-t-elle aux costumes et aux figures du groupe central? Pour-

quoi cette lourdeur des coiffes, cette crudité de tons, surtout cette immobilité morne et figée des visages? Comme tout cela est plus léger, plus souple et plus nuancé dans la nature! J'entends bien que ces vivacités s'apaiseront, mais les rapports resteront les mêmes, et ce qui manque ici, c'est la souplesse des valeurs et des passages, c'est l'enveloppe qui harmonise tout.

Lucien Simon est un esprit lucide et tranchant qui dit nettement ce qu'il veut dire et saisit fortement les caractères immédiats du réel. Mais on dirait qu'il est en garde contre le charme des choses, et j'avouerai que sa manière d'aujourd'hui, intelligente et sèche, me fait regretter l'accent plus ému d'autrefois. Il est, certes, véridique en son *Portrait de Jacques Blanche*, mais ni le choix ni l'émotion n'interviennent suffisamment. Il en résulte que le modèle, si bien compris qu'il soit en son attention fine et inquiète, est plutôt appauvri qu'exalté. Cette méfiance, qui part d'un noble souci de véracité, retient l'œuvre d'un cran au-dessous de la vérité. Même observation pour *la Messe en Bretagne*. L'œuvre est logiquement et sévèrement construite. Les figures vues à contre-jour ne s'éclairent et ne s'animent pas plus qu'elles ne doivent. On est déçu cependant, parce qu'il manque un degré

L. CHIALIVA. — GARDEUSE D'OIES
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

de puissance ou d'agrément. Dans cette donnée, volontairement sévère, les caractères demeurent étouffés, manquent de ressort et de grandeur. Une seule figure, celle d'un haut paysan maigre et glabre, exprime avec force la fierté têtue de la race. Les autres, sommairement indiqués, n'atteignent pas à la vérité poétique.

Sensitif, ingénieux et flottant, Jacques Blanche promène son talent en des voies diverses. J'aime ses portraits, finement pensés et sentis, d'un dessin libre et synthétique. Celui de M. Barrès penche un peu trop peut-être vers la douceur élégiaque et ne dit pas le dernier mot du modèle ; tel quel, il est singulièrement attachant. Mais quoi, serait-ce le Chérubin de Mozart, cette figure travestie, d'une grâce veule, mièvre et brillante, qui ne désire pas, mais se laisse admirer? Est-ce là Chérubin, l'Éros moderne, et l'éveil de son désir et sa verdeur sensuelle? J'ai peur que Jacques Blanche ne cueille des fleurs léthargiques au jardin de Bérénice. Je préfère, à ces jeux d'adresse compliqués d'intentions subtiles, la manière sobre et simple d'un portrait de jeune fille.

Les portraits sont nombreux, cette année, et plusieurs méritent l'attention. Ceux qu'expose Besnard, un amiral anglais et la princesse Mathilde, datant de loin, ne nous apprennent rien de nouveau sur un peintre prestigieux. Ils nous rappellent, l'un la sûreté précise et pénétrante du physionomiste, l'autre sa maîtrise à exalter par la lumière et la couleur un beau visage de femme. Carolus-Duran, en ses portraits de femmes et d'enfants, déploie sa belle virtuosité ; il prête généreusement à un *Marchand d'éponges,* qui porte si fièrement sa misère, la richesse cossue de ses noirs. C'est une œuvre grave, sobre et fort imposante, en son harmonie noire et fauve, que le Portrait de Lord Ribblesdale, par John Sargent. L'agrément le plus fin, la grâce la plus avenante parent la *Dame en rose* et le *Printemps* fleuri de John Lavery. Naturel choisi, fleur discrète des tons, tout me

Cliché Lévy

L. SIMON. — MESSE EN BRETAGNE. — *Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904*

charme, et je voudrais seulement rappeler à l'artiste que Whistler fait toujours sentir la densité réelle et la logique continue des corps sous les étoffes. Il y a des portraits bons enfants, tel celui du Bey de Tunis, par Aublet, si rassurant pour notre protectorat. Il en est d'inquiétants, comme celui de J. L..., par La Gandara, qui s'entoure d'un mystère sans profondeur. D'autres sont tout frémissants de vie nerveuse, tels ceux de Mademoiselle Boznanska; d'autres solides, puissants, pleins de pensée et de caractère, tel un groupe d'artistes danois, par Paulsen; d'autres encore, robustement peints et d'une belle franchise, comme ceux de Gumery, par R. Woog, et de R. Woog par Gumery. Jean Veber veut nous faire rire en déformant légèrement les traits de ses modèles; il y réussit à souhait.

Et voici le groupe serré des intimistes, qui savent nous intéresser à l'allure familière des choses et nous font, en sourdine, de jolies confidences. Une jeune femme qui se chauffe, une autre qui cherche des rubans dans un tiroir, il

L. LHERMITTE. — MOISSON DANS LA VALLÉE
(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

n'en faut pas plus à Saglio pour évoquer l'habitude tranquille d'une existence. Le Sidaner se libère de ses partis pris; sa facture, plus large, laisse plus librement s'épancher la lumière en des intérieurs vides où l'esprit est présent. Madame Lisbeth-Delvolvé enrichit d'une affirmation plus forte et plus serrée sa manière délicate et savante de faire vivre l'âme des fleurs et le jeu des reflets subtils dans une atmosphère ouatée. Guiguet et Delachaux racontent, sans tapage, des scènes naïves et bien observées. Morisset a de la grâce émue dans une atmosphère un peu jaunâtre. Prinet est un petit maître adroit, intelligent et subtil, qui nous fait toujours espérer une œuvre décisive. Il se contente d'être un Chardin rétrospectif. La verve de La Touche et celle d'Anquetin s'affirment dans *l'Étreinte* et dans *Renaud et Armide*. Parmi les rustiques, Chialiva dit avec goût la *Gardeuse d'oies*. Raffaelli renouvelle ses sujets et garde son dessin nerveux et mouvementé, son coloris harmonieux et vif. Le *Moulin*, avec ses ors bruns et roses, est une œuvre riche et savoureuse. Thaulow sait marier à la terre la moite fluidité des ciels et fait passer sur la toile le souffle vivant de la nature. Lhermitte établit solidement les plans de sa *Moisson* et la peuple de figures fortement observées. La belle observation des plans et la fierté des silhouettes signalent aussi les œuvres de Dauchez. La justesse prime-sautière de Lebourg, les tons nourris de Gabriel, le ferme dessin de Moullé, les lunes vaporeuses de

Meslé, la délicatesse de Mademoiselle Esté, la vigueur saine de l'Écossais Walton, Braquaval et Desmoulins, Gaston Prunier et ses belles hardiesses, Rusinol si fleuri et Morrice tout harmonieux, les deux Griveau, Le Basque, Barwolf, valent d'être cités. Cette année, la Belgique est au premier plan. Claus, Buysse, Willaert, Courtens, sont fins, riches ou graves

G LA TOUCHE. — L'ÉTREINTE

(Appartient à M. F. Goerg. — Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1904)

à leur ordinaire. Mais Baertsoen expose des pages, comme le *Dégel à Gand*, d'une grandeur d'impression merveilleuse.

On n'aurait d'ailleurs qu'une vue incomplète de l'art contemporain si l'on n'allait admirer, dans les salles du bas, tout ce qui s'y dépense de verve et d'esprit, de sentiment et d'invention : dessins de Renouard, pastels de Luigini, pastels et gravures de Louis Legrand, gravures en couleurs de Ranft, de Manuel Robbes, de Jacques Villon, des Beltrand, de Laboureur, c'est tout un monde et des plus vivants, et c'est là que s'écrit, en réalité, l'histoire la plus spirituelle, la plus significative et la plus vécue de la vie contemporaine.

MAURICE HAMEL.

LE MUSÉE WALLACE(*)

Mobilier Français

I. — PENDULE *en bronze ciselé et doré par Boizot et Gouthière (année 1771).*

Dans sa réimpression du catalogue de la vente du duc d'Aumont, Charles Davillier, esquissant la biographie de Gouthière, a signalé cette pendule qu'avait acquise le marquis de Hertford. C'est une œuvre capitale au point de vue du style de la décoration à la fin du règne de Louis XV, et son intérêt est encore augmenté par l'inscription qu'on y lit : *Boizot fils sculpsit et exécuté par Gouthière, ciseleur et doreur du roy. A Paris, quay Lepelletier, à la Boucle d'Or, 1771.*

Pour qui fut faite cette pendule? On peut répondre à cette question en examinant les armoiries qui surmontent le cadran : ce sont celles de la famille de Rochechouart. On peut nommer aussi la ville qui, appuyée sur un bouclier armorié, couronne ces armoiries : c'est une figure allégorique de la ville d'Avignon. Dès lors, on peut aussi nommer les deux figures, un Fleuve et une Rivière, gracieusement étendus sur les rochers qui forment la base du monument : *le Rhône* et *la Durance.*

II — TABLE *en porphyre, montée en bronze doré, attribuée à Gouthière (règne de Louis XVI).*

Vers la fin du règne de Louis XV et au commencement du règne de Louis XVI, Gouthière a exécuté pour le duc d'Aumont et pour quelques riches amateurs des tables de marbre précieux ou de porphyre décorées de bronzes, figures et ornements d'un style un peu sec, mais d'un fini incroyable. Celles que possède le Musée Wallace — il y en a deux qui se font pendant — sont absolument de même style, et on peut penser, étant donnée la perfection du travail, qu'elles sortent du même atelier. La frise de la ceinture de la table, où l'on voit un mascaron accosté de chèvres et de grands rinceaux, a été fréquemment employée par Gouthière avec quelques légères modifications. On en peut dire autant des termes de femme qui se retrouvent presque identiques dans beaucoup d'œuvres créées dans le même milieu. Ces tables proviennent de la collection du général Lazareff.

Le vase en jaspe rouge fleuri, placé sur la table, appartient encore à la fin du règne de Louis XV. Ses montures en bronze, base guirlandes et petits satyres, sont dans le style des compositions de Delafosse. C'est un beau monument de ciselure.

Les flambeaux en bronze doré, assez médiocres répétitions d'un modèle très connu, datent de l'époque de Louis XIV.

III. — HORLOGE ET GAINE *en marqueterie par André-Charles Boulle (époque de Louis XIV).*

Ces deux objets n'ont point été faits pour être superposés l'un à l'autre, mais, datant de la même époque, créés dans le même style, ils vont parfaitement ensemble et offrent, réunis, à peu près le galbe d'un grand régulateur de l'époque de Louis XIV.

L'horloge, bien dessinée dans le style le plus pur du XVIIe siècle, porte la signature d'un horloger célèbre, Thuret, celui-là même qui a signé le beau régulateur que possède le Musée de l'École

I. — PENDULE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ, PAR BOIZOT ET GOUTHIÈRE. — (Année 1771)
(Musée Wallace)

(*) Voir *les Arts* nos 24 et 27.

II. — TABLE EN PORPHYRE, MONTÉE EN BRONZE DORÉ, ATTRIBUÉE A GOUTHIERE
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

III. — HORLOGE ET GAINE EN MARQUETERIE, PAR ANDRÉ-CHARLES BOULLE
Époque de Louis XIV. — *Musée Wallace*

des Arts et Métiers, à Paris, une des œuvres les plus intéressantes d'André-Charles Boulle qui nous aient été conservées. Les bronzes, d'une très belle facture, reproduisent une allégorie bien fréquente dans les pièces d'horlogerie, l'Amour et le Temps.

La gaine en ébène, marquetée de cuivre et d'écaille, ornée de masques et de griffes de bronze ciselé et doré, est tout à fait digne de la pendule.

Deux guéridons en marqueterie avoinent, à droite et à gauche, ce bel ensemble; ils sont de Boulle également, et d'un dessin fort recommandable.

IV. — VUE DE LA SALLE XVI. — *Premier étage.*

On aperçoit, en face d'une grande console en bois doré, d'un style classique un peu lourd et qui sert de support à un bronze du XVIIe siècle représentant le Tibre, le bureau du roi Stanislas Leczinski ; puis, sur une grande table composée de deux éventails en bois sculpté et doré, que surmonte un plateau de porphyre entouré de bronze, ont pris place différents groupes d'un grand aspect décoratif: *Hercule domptant un Centaure; Borée enlevant Orithyie* et *Vénus et Adonis.*

V. — VUE DE LA SALLE XV. — *Premier étage.*

Cette salle renferme une admirable collection de peintures, pour la plupart françaises et de l'école de 1830. Tous les grands artistes de ce moment y sont représentés par des exemplaires de choix, qu'on peut regretter de ne pas retrouver dans leur pays d'origine; à moins, toutefois, que ce sentiment d'envie soit moins fort que le sentiment d'orgueil qu'on peut éprouver de voir si bien représenté à Londres notre art français du XIXe siècle.

Quant aux vitrines, elles abritent de magnifiques porcelaines de Sèvres, soit du

IV. — VUE DE LA SALLE XVI — 1er ÉTAGE
(Musée Wallace)

V. — VUE DE LA SALLE XV. — 1er ÉTAGE
(Musée Wallace)

règne de Louis XV, soit du règne de Louis XVI. Il faudrait un volume pour décrire les chefs-d'œuvre en pâte tendre que renferme le Musée Wallace. Aucune collection ne peut lutter avec celle-là pour le nombre et pour la qualité.

VI. — TABLE A OUVRAGE *en marqueterie, ornée de bronzes et de plaques de porcelaine de Wedgwood (règne de Louis XVI).*

Au point de vue de la date, ce charmant petit meuble appartient à la fin du règne de Louis XVI ; il suffit de jeter un instant les yeux sur ses supports et sur les bronzes qui les accompagnent pour se rendre compte qu'un pareil meuble est très proche parent de ceux qu'on considère d'ordinaire comme ayant été créés sous le Directoire. Cependant, je crois que nous avons plutôt affaire ici à une œuvre encore antérieure à la Révolution.

La statuette, placée sur la table à ouvrage, est un biscuit de Sèvres bien connu, *l'Amour menaçant*, exécuté d'après le modèle de Falconet.

VI. — TABLE A OUVRAGE EN MARQUETERIE, ORNÉE DE BRONZES ET DE PLAQUES DE WEDGWOOD
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

VII. — PETIT SECRÉTAIRE *en marqueterie, orné de plaques de porcelaine de Sèvres (règne de Louis XVI).*

Ce secrétaire, très simple, mais d'une jolie architecture, appartient à la fin du règne de Louis XVI. Il ne porte point de signature, mais on le pourrait, sans invraisemblance, attribuer à Martin Carlin ou à Montigny, qui, dans plusieurs pièces absolument authentiques, ont adopté le même plan caractérisé par l'emploi de colonnettes engagées aux angles du meuble.

Les bronzes sont signés, mais fort simples, sauf le petit bas-relief en bronze, *l'Amour désarmé par les Nymphes*, bronze exécuté peut-être d'après un modèle de Clodion ou de Marin. En somme, cette œuvre, de bon goût et de style très pur, ne serait point un meuble de grand luxe si on n'avait pris la peine d'enchâsser dans des vantaux de charmantes plaques de porcelaine de Sèvres, bouquets de fleurs encadrés d'une large bordure bleu œil-de-perdrix. Ces plaques, nullement voyantes de ton, se marient admirablement à l'ébénisterie.

Un vase de porcelaine de Sèvres, de l'époque de Louis XV, à fond également bleu œil-de-perdrix (n° 7), est placé sur le haut du secrétaire. C'est un des modèles les plus gracieux qui soient sortis de la manufacture.

A droite et à gauche de ce vase sont placés deux flambeaux en bronze ciselé et doré par Martincourt, qui ont fait partie de la collection Léopold Double. Ce sont des œuvres tout à fait charmantes et portant la signature du maître.

ÉMILE MOLINIER.

VII. — PETIT SECRÉTAIRE EN MARQUETERIE ORNÉ DE BRONZES ET DE PLAQUES DE PORCELAINE DE SÈVRES
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

TRIBUNE DES ARTS

Nous recevons d'un de nos abonnés de Milan la lettre suivante par laquelle se trouve posé un curieux problème d'art; peut-être l'envisagerions-nous différemment de notre correspondant; peut-être puiserions-nous des arguments autres dans l'examen du tableau de la National Gallery, la Madone, le Christ enfant et saint Jean-Baptiste, *mais nous croyons devoir soumettre à nos lecteurs la question qui, telle quelle, peut les intéresser.*

N. D. L. R.

Si nous osons présenter au lecteur le fac-similé d'un tableau inconnu jusqu'ici à côté de deux reproductions d'une œuvre des plus célèbres au monde, ce n'est point pour affirmer d'une manière absolue que la nouveauté que nous présentons ne puisse être que la création de l'auteur des peintures décorant les voûtes de la Chapelle Sixtine. Nous n'avons d'autre but, en effet, que de soumettre le jugement sur ce tableau aux intelligents, comme un problème intéressant à résoudre, si cela est possible.

Tel qu'on le voit, ce spécimen, d'une composition grandiose, attire naturellement et arrête l'attention de l'amateur, comme une œuvre de qualités exceptionnelles, témoignant d'une origine importante. Et cette impression ne saurait être affaiblie par l'état dans lequel se présente ce tableau, assez endommagé, surtout dans la partie concernant les draperies.

Si l'on se demande où l'on pourrait trouver des lignes d'une allure pareille, ne serait-on pas porté facilement à les rapprocher de celles d'une largeur toute spéciale où se plaisait généralement un artiste qu'on pourrait qualifier comme le géant spirituel au milieu de ses semblables à Florence ? Et, avec cela, une exubérance de mouvement et de vie qu'on ne saurait bien chercher ailleurs chez ses imitateurs, tels que Marcello Venusti, Daniel di Volterre, Sébastien dal Piombo, Vasari, etc., etc.

Au surplus, serait-on tenté de remonter à l'inspiration d'une époque antérieure, pour ce qui regarde l'agencement de la composition ? Ne rencontre-t-on pas, en effet, des bas-reliefs de Donatello et de son école, offrant des dispositions analogues dans le groupement de la Mère avec son Enfant ? Au reste, en tenant compte de ces bas-reliefs, qui ne sont pas rares dans les musées et les églises, on ne s'éloigne guère de Michel-Ange, puisqu'on sait combien il fut impressionné lui-même par l'art de ses devanciers, Jacopo della Quercia et Donatello.

Ce qui est difficile, c'est de trouver des points de comparaison dans les œuvres de peinture de l'artiste lui-même. Que nous est-il resté de bien authentique de son œuvre en fait de tableaux de chevalet, à l'exception de *la Sainte Famille* de la tribune des Offices, à Florence, et de *la Déposition* inachevée de la National Gallery ? Quant à la *Léda*, qu'il fit pour le duc Alphonse de Ferrare, dont parlent ses biographes, on ne sait pas au juste où se trouve l'original aujourd'hui. Un autre tableau mentionné par ses biographes, datant certainement de sa jeunesse, est celui qu'il fit en copiant la gravure de Martin Schângauer, où est représenté saint Antoine tenté par les démons. Celui qui écrit ces lignes se rappelle avoir vu une peinture pareille, à Paris, il y a une quarantaine d'années en possession du sculpteur Triqueti, puis de sa fille, Madame Delessert, depuis Lee Child, qui l'emporta vraisemblablement en Amérique. C'était un petit panneau peint sur bois, dans une gamme de couleurs claires et liquides, selon le type de la peinture florentine *a tempera*, de la fin du xve siècle, et qui avait bien l'air de pouvoir être une œuvre de la jeunesse du maître.

S'il est à désirer qu'on pût revenir sur les traces de ce tableau, très curieux dans son genre, on ne peut penser, d'autre part, qu'il nous révélerait des points de comparaison avec celui que nous venons de soumettre à l'attention du lecteur. Dans *la Sainte Famille* des Offices, au contraire, on remarque des traitements du nu, des manières de profiler les visages qu'on pourrait utilement rapprocher de ce qui fait l'objet de notre problème. Mais c'est surtout dans les fresques de la Sixtine, qui appartiennent à une époque

Cliché A. Ferrario (Milan)

MICHEL-ANGE (ATTRIBUÉ A). — LA VIERGE ET L'ENFANT (fresque)
(Collection de M. C. Benigno-Crespi, à Milan)

Cliché Anderson

MICHEL-ANGE BUONAROTTI. — FIGURE ACADÉMIQUE

(Chapelle Sixtine. Vatican. — Rome)

un peu plus avancée, que nous pourrions découvrir des termes de comparaison utiles à connaître. Regardons, par exemple, la figure du jeune homme nu, portant sur les épaules un faisceau de feuilles et de fruits de chêne, symbole de la famille Della Rovere. N'y a-t-il pas là, dans ces grands yeux ouverts, dans la coupe de la bouche, à l'expression presque satirique, des analogies que nous retrouvons dans le visage de l'Enfant Jésus? De même pourrait-on constater quelque ressemblance dans la manière de rendre le nu des corps, et en particulier dans la ligne de démarcation au-dessus de la jambe droite, se détachant du ventre.

Quant à la Vierge de notre tableau, nous aimons comparer son profil, d'une grandeur remarquable, à celui de la belle Sibylle Érythrée, où l'œil apparaît enchâssé de la même manière, la bouche et le menton arrondis semblablement.

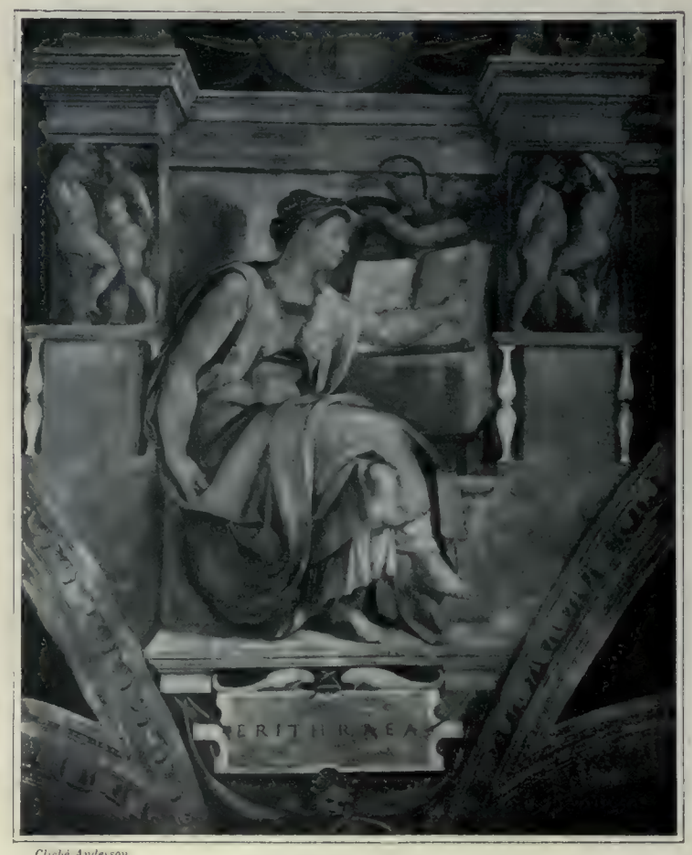
Du reste, il y aurait à citer aussi un superbe dessin, dérivant sûrement de la main de Michel-Ange, celui qui, de l'ancienne collection Chennevières, est passé au cabinet des estampes du Musée de Berlin. Il s'agit d'une feuille contenant maintes esquisses à la plume, de têtes et de figures se rapportant à une Vierge avec l'Enfant. Rien de plus caractéristique pour représenter le génie du maître dans toute sa spontanéité, dans toute sa sévère majesté. Il y a là un profil de femme surtout, idéalisé d'après nature, qu'on ne saurait se fatiguer d'admirer dans sa profonde dignité. Une longue mèche de cheveux tombe de sa tête en serpentant et nous rappelle la mèche que nous voyons sortir sous la draperie recouvrant la tête de la Vierge, l'objet de nos observations, et dont le profil offre aussi des analogies avec celui du dessin.

Cette feuille d'esquisses, d'une valeur artistique sans prix, devrait être attentivement étudiée par quiconque aime apprendre à bien distinguer ce qui, en fait de dessins, appartient vraiment à la main de Michel-Ange de ce qui concerne ses nombreux sectateurs et imitateurs. Un excellent facsimilé en est donné dans le grand ouvrage de M. Bernhard Berenson : *The Drawings of Florentine Painters.* Dans le deuxième volume, à la page 76, l'auteur en fait la description et une juste appréciation, en indiquant les rapports avec les peintures de la Sixtine, et il donne la reproduction de l'original dans la planche CXXVIII.

* * *

Quant au panneau récemment découvert chez un antiquaire de Milan et dont nous venons d'entretenir le lecteur, nous ne devons pas oublier de remarquer qu'il fait partie aujourd'hui d'une des plus importantes collections particulières de l'Italie, c'est-à-dire de celle de M. C. Benigno-Crespi, de Milan, l'heureux propriétaire de maints autres trésors de la peinture, parmi lesquels on compte des chefs-d'œuvre d'auteurs tels que le Corrège, le Francia, Borgognone, Solano, Luini, Gaudenzio Ferrari, Jean Bellin, Moretto, Moroni, Tiepolo, etc. Gentilhomme de sentiments libéraux et éclairés, il se plaît d'ouvrir les portes de sa galerie à tout visiteur désireux de s'adonner à l'étude et à la jouissance spirituelle des œuvres d'art.

UN AMATEUR.



Cliché Anderson.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI. — LA SIBYLLE ÉRYTHRÉE

(Chapelle Sixtine. Vatican. — Rome)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 30 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juin 1904

JULES LEFEBVRE. — PORTRAIT DE MADEMOISELLE A. L...
(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

Copyright 1904, by Braun, Clément & Cie.

H.-J. HARPIGNIES. — FIN D'ÉTÉ ; ENVIRONS D'HÉRISSON
(Appartient à MM. Arnold et Tripp)

LES SALONS DE 1904

Société des Artistes français

Si l'on ne demande à l'art que des joies modérées et des sensations reposantes, on en pourra faire une agréable récolte au Salon de la Société des Artistes français. Il faudra cependant prendre la peine de chercher et de choisir, et ne pas craindre de lever un peu la tête. Les choses vraiment intéressantes ne viennent pas toutes au-devant du visiteur. Les premiers plans sont accaparés par la redoutable phalange des hors concours ; et ce n'est pas toujours dans cette église qui triomphe à peu de frais, mais bien dans le purgatoire du second rang que l'on découvrira les bonnes volontés qui travaillent encore à mériter le ciel. Souhaitons-leur de l'obtenir et, cela fait, de ne pas s'immobiliser en de trop paresseuses béatitudes. Rares, ici comme ailleurs, sont les œuvres de haut vol qui nous enlèvent, nous transportent, et, secouant nos habitudes, nous ramènent à notre instinct. Du moins on respire ici une atmosphère de bon propos; on y constate de probes habitudes d'esprit.

Il convient d'abord de saluer les aînés qui continuent bravement leur effort, lors même que le résultat nous semble contestable. Jean-Paul Laurens expose deux toiles importantes. Dans l'une, fidèle à son interprétation dramatique de l'histoire, il met en scène, dans une salle voûtée, jurant sur l'Évangile de saint Mathieu, Luther et ses disciples. Dans l'autre, comme il l'avait fait pour le travail des champs dans son Lauraguais, il magnifie sur le mode épique le travail des mineurs. Le décor ne manque pas de grandeur, avec ses plans successifs, le terril grisâtre, la ville aux toits rouges, les collines bleuâtres. Les figures qui peuplent le premier plan de cette vaste scène manquent un peu de réalité ou de grandeur. C'est une vérité d'opéra plus que de nature. L'*Anxiété* de Robert-Fleury est une scène de la vie réelle, délicatement interprétée.

J. BAIL. — LA VEILLÉE
(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

Un portrait d'homme, par L. Bonnat, est écrit avec la sobre netteté et la tranchante assurance qui le caractérisent. Ceux de F. Humbert, dans leur flou vaporeux, joignent des grâces toutes françaises au britannisme ingénieux du décor. Cormon se repose d'avoir groupé tous les maires de France dans le jardin de l'Élysée en sinuant la joyeuse folie d'une Bacchanale, aussi populeuse que les ballets de l'Éden. Hébert, Jules Lefebvre, Paul Dubois, Flameng, P. Ferrier, sont présents aussi par de fins ou vigoureux portraits. Harpignies découpe sur des horizons bleuâtres, dans une froide lumière d'argent, la robuste silhouette des chênes verts. Pointelin, fidèle à ses plateaux jurassiques, y fait tinter doucement la note vespérale.

Et maintenant, voici une œuvre qui nous apporte du nouveau, une œuvre intéressante par l'harmonie générale de l'ensemble, le goût décoratif et la saveur pittoresque : *le Travail*, triptyque par Henri Martin.

Inutile de décrire une toile que tout le monde voudra

PAUL CHABAS. — COIN DE TABLE
(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

voir. Elle fait suite logiquement aux travaux antérieurs de l'artiste; elle marque l'élargissement d'une manière qui combine heureusement la synthèse décorative de Puvis et les procédés virgulaires inventés par l'impressionnisme pour évoquer les douces vibrations de la lumière et de la couleur. Manière composite, sentiment bien personnel. L'œuvre est vraiment pleine; on peut y séjourner et s'y plaire. Satisfait-elle absolument? Non, sans doute. Le panneau central, avec le haut bateau, les mâts dorés dans la lumière, le va-et-vient des débardeurs portant des paniers de fruits, est très vivant, très coloré, un peu compact : l'air ne circule pas suffisamment entre les figures, le dessin de la proue n'est pas assez écrit; il y a, à côté de notes exquises comme la fillette en rouge fouillant dans un couffin verdâtre; il y a tel violet flambant qui taquine un peu l'œil. Le panneau de gauche me paraît tout à fait exquis : la fleur des tons chante dans la lumière; une vareuse rouge s'enlève délicatement sur une eau bleu pâle; des enfants qui vont à l'école sont parfaits de vérité naïve;

Cliché J.-E. Bulloz.

F. HUMBERT. — PORTRAIT DE Mme N. S.

(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

l'air est léger, la couleur vibre et chante, et cette familiarité est pleine de noblesse. Enfin, le panneau de droite, avec de bien jolis détails, souffre de quelque indigence ; la ligne du fond, qui se relève à l'escarpement de Notre-Dame de la Garde, manque d'essor et de grandeur. Sans perdre son goût de réserve et de délicatesse, il semble que l'artiste pourrait se laisser aller davantage à l'héroïque allégresse qui est l'âme du décor, accentuer plus encore la fière simplicité qu'il exige, exalter les êtres sans les déformer.

C'est encore une œuvre de prix sans préciosité que le *Portrait de femme,* d'Ernest Laurent. L'expression morale en est charmante, et le coloris des plus distingués. Rose apaisé de la robe, dentelles blondes, deux notes plus vives au chapeau que la jeune femme tient à la main, frisson léger des monnaies du Pape placées à l'arrière-plan, qui se communique à l'atmosphère et la fait trembler un peu, tout s'harmonise à la personnalité fine et gracieuse qui rend un son argentin et clair. C'est d'un art subtil et pénétrant.

Que nous apportent les jeunes recrues de l'art, ceux qui commencent à marquer leur place et n'ont pas dit leur dernier mot ? Un peu au hasard des rencontres et sans distribuer de médailles, je note une douce et délicate *Maternité,* de Leclercq, empreinte de sérieuse et vraie tendresse, et dont le modelé caressant, le coloris discret, font valoir le fin senti-

Copyright 1904, by Braun, Clement & Cie.

T. ROBERT-FLEURY. — ANXIÉTÉ
(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

ment. La *Noce bretonne,* de d'Estienne, atteste beaucoup de goût et de science. Peut-être la simplicité tout unie de la scène ne justifie-t-elle pas la forme un peu solennelle du triptyque. Si le panneau de droite, donnant vue sur l'église et des silhouettes passantes, est très délicat d'exécution, celui de gauche parait indifférent et vide. Même au centre, il manque un intérêt dominant. Mais plusieurs figures sont exquises de vérité fraîche et naïve : une jeune fille qui lève la tête, une fillette toute à sa tartine, une vieille ruminante et grave. La clarté égale et légère qui circule librement, l'air de contentement honnête et empesé répandu sur les visages, cela est fort bien observé et dit avec une justesse attentive. Cosson a les plus jolis dons de coloriste. Son *Cimetière* de village nous révèle l'accord d'un œil qui sait voir et d'un esprit qui sent finement. Le rose éteint et blême d'une façade sur un ciel sombre, de tristes verdures, un coin solitaire et de pauvres gens qui regrettent, c'est le langage de la nature en ses heures dolentes, et c'est la pâle douceur d'un souvenir. Du Gardier expose une toile du plus vif agrément et tout à fait remarquable par la justesse des valeurs. Cette *Femme en blanc sur la plage* est l'œuvre d'un vrai peintre qui a le sens des harmonies et d'un esprit habile à saisir les allures de la vie contemporaine, comme le prouvent aussi ses charmantes gravures en couleur.

Dans un de ses paysages rêvés et réels, où le marbre et la pierre s'associent à la joie du ciel et des ombrages, Mademoiselle Dufau plie un beau corps de baigneuse. Son pinceau souple et sûr, sans appuyer, fait vivre le charme tendre de la chair, les reflets qui bougent et le rythme heureux de la pose. Avec une fermeté qui n'exclut pas une douceur féminine, Made-

Cliché Crevaux

HENRI MARTIN. — L'AUBE (*fragment du triptyque : le Travail*)
Panneau décoratif pour la Caisse d'Épargne de Marseille, offert par M. Périclès Zarifi
(*Société des Artistes français. — Salon de 1904*)

moiselle Chauchet évoque, dans son *Après-midi*, le rayonnement calme des beaux jours ; la nappe blanche et ses cristaux luisent doucement dans l'ombre fraîche, le soleil fait chanter les étoffes claires parmi les verdures du parc. Elle aborde et résout, avec une belle franchise, le problème du plein-air, passe sans heurt des transparentes demi-teintes aux lumières franches, et le résultat est juste, plein, savoureux. *Les Haleurs* d'Adler sont l'une des œuvres les mieux venues d'un artiste qui cherche et, cette fois, paraît bien avoir trouvé. L'allure d'ensemble et le mouvement de chaque personnage sont puissamment rythmés, la couleur sobre et grave, l'ambiance excellente. Hanicotte, qui connaît à fond les matelots de Hollande, malicieux et gouailleurs, et leur démarche engoncée, les groupe sur le quai Vollendam, sous un ciel chargé de neige; l'air manque un peu à cette toile étouffée et sombre, mais les types sont bien saisis. Besson a deux manières : l'une simple, cordiale, émouvante, celle des *Bouquetières ;* l'autre plus ambitieuse, savante et non sans artifice, qui rappelle son maître Gustave Moreau. Dans une toile trop compliquée, il confronte le gothique et la Renaissance, les saintes naïves du xve siècle et le paganisme épanoui du xvie. Il y a de la grâce et de la joie, une opulence de couleur dans cette œuvre d'intentions obscures.

Le *Coin de Table* de Paul Chabas est d'une adresse con-

Cliché Moreau frères.

JEAN-PAUL LAURENS. — LUTHER ET SES DISCIPLES

(Appartient à M. Soumitomo. — Société des Artistes français. — Salon de 1904)

sommée, la *Venise au Rialto* de Duvent, consciencieuse et un peu triste. Le *Coin de Bataille* d'Hoffbauer fait l'effet d'un puissant décor de théâtre. Un *Intérieur à Bruges* de Selmy, d'un réalisme un peu lourd, *la Crinoline* et *les Vieilles Demoiselles* de Miller, d'un whistlérisme fort distingué, des intérieurs pimpants et riches où Gelhay donne trop d'importance aux meubles relativement aux figures; de Rieder, des intérieurs calmes et l'opposition de la nuit bleuâtre à l'or pâle d'une lampe, des intérieurs où la couleur et l'effet sont également justes par Decamps; une charmante *Petite Hollandaise* de Barthold; *les Esquisses* de Sawe; une toile remarquable de Grün, *Sur le Parquet;* des cuivres excellents de Hubbell : une vieille auprès du poêle, étoffes et nature morte très délicatement touchées par Madame Comte; la nef d'église de Sauvage; l'humour vif de Chayllery et la verve mordante de Devambez; *le Foyer* de Bonnet, où l'on distingue un beau geste maternel et des visages d'enfants bien naïfs; *la Prière du Soir* d'Ida Lovering, *les Poupées* de Camoreyt, les fleurs si doucement lumineuses de Quost, et celles délicieusement nuancées de Madame Blacke; nous trouvons ici nombre de toiles où le souvenir des petits Hollandais, de Chardin ou de Whistler est présent.

Joseph Bail est le maître reconnu et fêté de ce genre. Dans *la Veillée* exposée cette année, l'effet est fort habilement conduit, et l'onde lumineuse bien suivie dans ses con-

séquences logiques. Elle met en plein relief la femme qui lit, sérieuse, et la jolie servante qui écoute; au second plan, à gauche, la faible lueur d'une lanterne ajoute du piquant à cette œuvre forte et savante. On pense aux Hollandais, à Nicolas Maes; on y pense un peu trop.

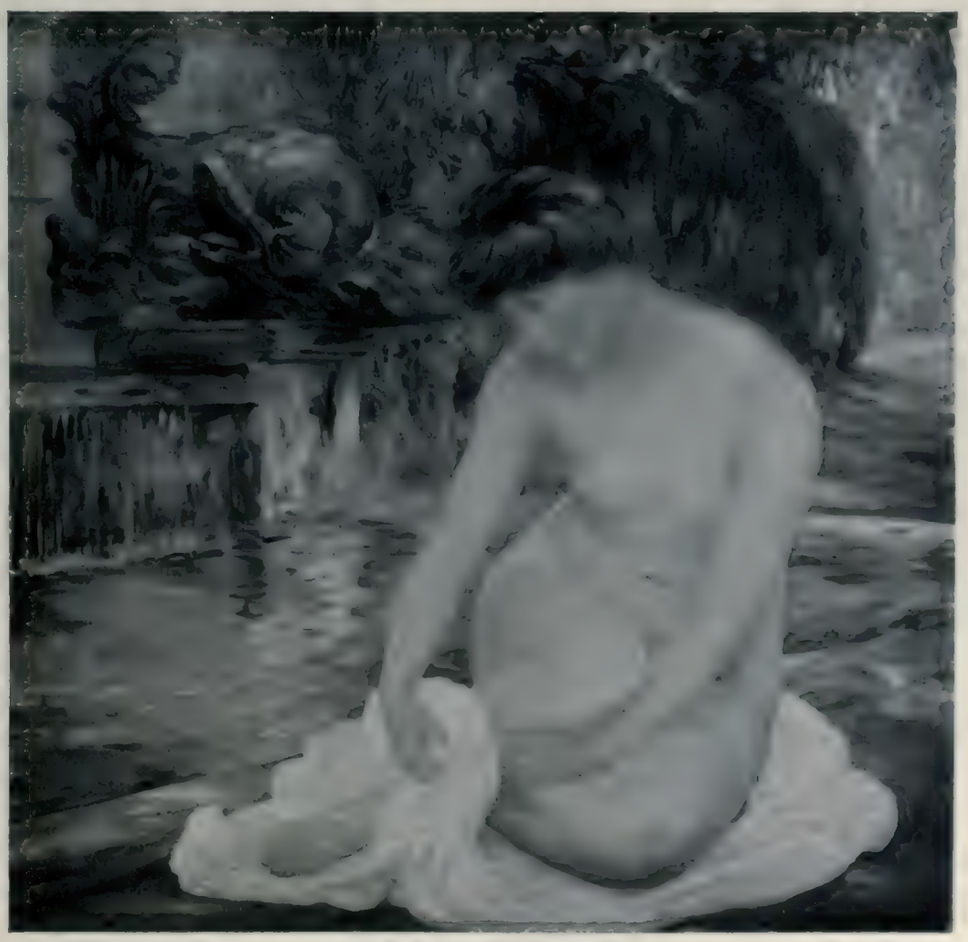
La belle chose qu'un portrait qui nous révèle soudainement le secret d'un être humain, le mode unique de son caractère et de sa pensée. On est arrêté par un regard qui se lie au nôtre, par une muette confidence qui nous attire. Les lèvres et les yeux parlent : leur accord ou leur dissonance nous racontent le drame intérieur d'une vie. Nos portraitistes ont un trop grand souci de l'arrangement et de l'apprêt. Ils disent moins l'homme tel qu'il est que tel qu'il veut paraître. Leurs modèles se composent et veulent imposer ou plaire. On remarque pourtant des œuvres finement étudiées et sincères. Un portrait d'homme par Seymour-Thomas est ferme et fin d'expression, à la fois tranquille et animé. H. Jamet a un bon portrait de femme en noir, expressif et sérieux; J. Triquet, deux portraits de femmes, sobres de couleur, vivants et parlants, avec un peu trop d'éclat aux yeux et aux lèvres. Bordes, Madame Vallet-Bisson, Albert Thomas, Mademoiselle J. Saint, Madame Lucas, Duvent, exposent aussi de bons portraits féminins, délicats et fermes. Il manque peut-être un agrément plus marqué de couleur, un accent plus décisif dans la physionomie pour que le portrait d'un artiste par Déchenaud emporte une adhésion complète. Celui de *M. Drouet* par Patricot est d'une fière tournure.

Plusieurs peintres étrangers ont appris de Whistler à simplifier les tons et les plans pour ramener l'attention à l'essentiel. C'est ce que fait Greene Richards dans sa *Jeune Fille au Sac vert,* Lawton Parker en deux portraits de femmes, de forme trop courte et tassée; Du Mond, en un tableau d'harmonie délicate, *Ma Fille et son Grand-Père.* On trouvera encore exilées sur les hauteurs deux jolies effigies féminines, aux regards expressifs et clairs de Coote. Dans un genre quelque peu délaissé aujourd'hui, il n'est que juste de signaler deux portraits singulièrement pénétrants d'*Octave Gréard* et de *E. Dauthesse* par Madame de Mirmont; aux pastels, une œuvre fine et robuste de René Gilbert.

Sans renouveler ni rafraîchir la vision du monde, le paysage compte nombre de probes et délicats interprètes. Gosselin, fidèle aux douces fins de journées, dit bien la caresse des derniers rayons sur les troncs pâles et les verdures. Jacques-Marie aime aussi l'heure de Cazin et baigne de lumière apaisée *le Moulin d'Ulay* et *le Village de Larchant,* dont la vieille église se dresse au pied de la côte, au-devant des horizons tranquilles. Avec les fraîches verdures qui bordent le *Courant de Soustons,* Auguin expose une *Plage* exquise, en ses gris nuancés et ses fluidités lointaines. Motelez exprime grassement l'humidité des vergers normands, et Rémond les brumes violettes qui vaporisent les baies de Bretagne. Trigoulet a deux toiles remarquables, *le Goudronnage des Barques de Pêche* et *le Retour de la Pêche,* où le bleu froid et lavé du ciel s'harmonise aux gris pâles d'une plage du Nord. *L'Adour* de Foreau, les soirs orangés de Cachoud, les clairs de lune de Hareux, les fins crépuscules de Dambéza, *les Meules* de Bouché, *Menace d'Orage* de Diéterlé, *les Pêcheurs de Crevettes* de Debon, *la Rivière* avec ses laveuses de Thiérot, *le Chemin de Bruyère* du Hollandais Gorter, *Après-midi, en novembre* de Meyvis, le Dordrecht gras et pimpant de Chigot, les clartés méridionales de Décanis, de Yarz, de P. Bertrand, le plein soleil de Jan Monchablon, les grisailles de Mademoiselle Valentine Pêpe, un hiver frissonnant de G. Lefebvre, et le Jura estival d'Isenbart seront appréciés. Je signale tout particulièrement un automne gris et or de Marché, *la Route qui tourne* de Cauvy, *le Chemin de Halage* de Dabadie et sa *Place de Pontrieux* d'un si fin sentiment.

Mais, pour la grandeur d'impression, pour la puissance et la poésie un peu romantique de l'effet, il faut convenir que l'école des paysagistes anglo-saxons garde encore cette année l'avantage. *La Vue de Durham* de Hill, *le Port de Dorset* de Hughes-Stanton, la marine d'Allan, *la Clyde* et *la Tamise* de Kay, *les Ombrages d'automne* de Michie-Coutts, *l'Approche de l'Orage* de Spenlove, les œuvres d'Alfred East, Aston Knight, Eaton, Dougherty, pour l'ampleur du dessin, la richesse humide de l'atmosphère, sont des choses de réelle beauté. Enfin je ne veux oublier ni l'Espagnol Sorolla et ses deux bambins si bien grouillant et ruisselant d'eau et de lumières, ni l'Allemand Borchardt et son terme portrait d'homme, ni Warner et son délicat nocturne, ni l'Italien Cavalleri et son *Rêve de Printemps,* non plus que *la Vertu domestique* de Gontier, *le Tramway* de Synave, ou la petite violoniste de Grau.

MAURICE HAMEL.



Mlle C.-H. DUFAU. — BAIGNEUSE
(Société des Artistes français. — Salon de 1904)

Le Martyre de Saint Jean l'Évangéliste

DE CORNELIS ENGELBRECHTSZ

Dans la Collection de M. le Baron de Schlichting

La collection, si riche en œuvres précieuses, de M. le baron de Schlichting, que les lecteurs des *Arts* connaissent bien, grâce aux deux études que mon confrère et ami M. Gaston Migeon lui a consacrées dans cette revue (1), s'est augmentée récemment d'un tableau fort curieux, représentant le Martyre de saint Jean l'Évangéliste, reproduit ici. On sait que l'empereur Domitien fit jeter dans l'huile bouillante le disciple favori du Christ ; il n'en ressentit aucun mal et fut relégué à l'île de Pathmos, où il écrivit l'Apocalypse. D'abord attribué à l'aimable et séduisant Gérard de Saint-Jean, ce tableau nous parut dès l'abord sensiblement postérieur aux œuvres de ce peintre : il dut, selon nous, être exécuté vers 1525. Les costumes si pittoresques des bourreaux et des assistants, l'exécution des figures et du paysage, désignent formellement cette époque. L'œuvre est de grande allure, tant par la disposition heureuse des personnages groupés, en des attitudes diverses, toujours significatives et vraies, autour du martyr, que par l'amusante variété de leur habillement, qui est une particularité des maîtres hollandais de cette période. Ces manteaux à broderies d'or, ces ornements de métal ciselé, ces chapeaux et ces casques agrémentés de longues plumes, ces chausses à rayures diagonales, ces pièces d'armures bizarres, pièces de parade, aux formes excentriques, dont ces hallebardiers semblent tirer tant de fierté, étaient alors fort en honneur auprès des artistes hollandais. Cette recherche de singularité dans les vêtements des personnages est apparente déjà, bien que discrète encore, chez les premiers peintres hollandais, Albert Van Ouwater, Gérard de Saint-Jean, Jérôme Bosch, etc. ; elle devient prédominante au XVIe siècle, et, plus tard, on en retrouvera un écho dans ces oripeaux orientaux, dont Rembrandt et ses élèves aimeront à travestir leurs modèles.

Le premier qui semble avoir donné une grande importance à ces accoutrements est Cornelis Engelbrechtsz, le maître de Lucas de Leyde, dont l'influence paraît avoir été considérable dans son pays. Van Mander (2) le désigne formellement comme l'auteur des deux importants triptyques provenant du couvent de Marienpol, à Leyde, conservés aujourd'hui au musée de cette ville. Ils furent commandés vers 1500 et, bien que les sujets traités diffèrent (ils représentent diverses scènes de la Passion), nous pouvons remarquer sur ces peintures de grandes analogies avec le tableau de M. le baron de Schlichting : même étrangeté d'habillement des personnages, même paysage aux rochers abrupts et découpés, aux lointains bleutés, même précision dans l'exécution des détails, mêmes types de figures, etc. Toutefois, le Martyre de saint Jean nous paraît de quelques années postérieur aux deux triptyques de Leyde, et contemporain plutôt de la Mise en Croix (n° 106) du musée Stædel, à Francfort (1) du Couronnement d'Épines du musée de Berlin (n° 1212), et du portrait présumé de Charles-Quint, appartenant à M. le comte de Northbrook et exposé à Bruges en 1902. Dans ces œuvres, Cornelis Engelbrechtsz est plus dégagé de l'influence des peintres du XVe siècle que dans les deux triptyques du musée de Leyde. Il est émancipé, personnel et quelque peu audacieux dans la recherche du pittoresque ; il est dans toute la plénitude de son talent dès ce moment, et jusqu'à sa mort, survenue en 1533.

Parmi toutes ces œuvres, désormais il faudra citer comme une des plus typiques le tableau de M. le baron de Schlichting, peint sur bois, de forme élevée, cintré du haut, très probablement volet de triptyque. Et ce détail nous autorisera à émettre l'hypothèse qui ferait de ce panneau le volet du triptyque que Van Mander signale comme l'œuvre la plus importante de Cornelis Engelbrechtsz, comme ayant été exécuté pour orner, dans l'église Saint-Pierre à Leyde, le tombeau des seigneurs de Lockhorst. L'historien ne nous désigne malheureusement que le sujet tiré de l'Apocalypse représenté sur le panneau central : L'Agneau de Dieu ouvre le Livre aux sept Sceaux. Est-il trop hasardeux de supposer que les volets nous montraient saint Jean dans l'île de Pathmos et le martyre de l'Évangéliste, qui serait alors le tableau possédé aujourd'hui par M. le baron de Schlichting? Nous ne pouvons insister sur cette hypothèse, remarquons toutefois qu'elle se retrouve confirmée par l'appréciation de Van Mander sur la qualité du triptyque des Lockhorst, et que l'on pourrait aussi bien appliquer au tableau précieux de M. le baron de Schlichting.

JEAN GUIFFREY.

(1) Voyez *les Arts*, 1902-1903.

(2) Voyez *le Livre des Peintres*, de Karel Van Mander, traduit et documenté par M. H. Hymans. Paris, librairie de *l'Art*, 1885, Vol. I, page 124.

(1) Voyez *Die Leydener Malerschule*, II, Cornelis Engelbrechtsz, par M. Franz Dülberg. Berlin 1899.

CORNELIS ENGELBRECHTSZ. — LE MARTYRE DE SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE
(Collection de M. le baron de Schlichting)

LE « ROI DE BOURGES » A L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

Lorsque l'on parle du « Roi de Bourges » à l'Exposition des Primitifs français, ce n'est pas, comme le voudrait la tradition historique, au pitoyable Charles VII que l'on pense. Le royal amant d'Agnès Sorel, le pauvre roi chassé de sa capitale, sans trésor et sans armée, n'y figure que sous l'épithète de *Très Victorieux,* inscrite sous l'implacable effigie de notre Jean Fouquet. Le « roi de Bourges », c'est cette admirable figurine d'orfèvrerie dont l'heureux possesseur est aujourd'hui M. Georges Hœntschell; depuis tantôt dix-huit ou vingt mois qu'on l'a retrouvée en démolissant un vieux mur à Bourges, elle est devenue célèbre parmi les amateurs; mais c'est ici qu'on l'a vue paraître au grand jour pour la première fois.

LE « ROI DE BOURGES »
Haut relief en argent doré
(Collection de M. Georges Hœntschell)

Bien que l'Exposition dût théoriquement se limiter aux règnes des Valois, il a paru utile de rappeler que, malgré le terme accepté de Primitifs, l'art français antérieur à 1350 était loin d'être un art en enfance et balbutiant à peine. Nulle œuvre n'était plus démonstrative que celle-ci de la haute valeur de notre art du XIIIe siècle.

Il est inutile de la décrire, puisqu'on l'a sous les yeux. C'est en démolissant les pans de bois d'une vieille maison de la rue de Juranville, à Bourges, que deux ouvriers aperçurent, au milieu des gravois, une plaque de métal bossuée, qui, prise d'abord par eux pour du zinc ou du fer-blanc, se trouva être de l'argent doré, battu et repoussé, très oxydé, du reste. On y reconnut bientôt, aplatie et légèrement déchirée par le bas, la figure de Roi, que la science et l'habileté de M. Alfred André ont restituée, mais que des photographies prises peu de temps après la découverte nous avaient déjà montrée avec son style admirable à peine altéré par les injures subies.

Mais ce Roi, en haut relief, debout, couronne en tête, les mains jointes, les pieds indiquant un léger mouvement de marche, que signifiait-il? Était-ce un donateur? suivait-il quelque procession? L'hypothèse qui paraît jusqu'ici la plus plausible, bien qu'il ne tienne aucun présent, est que c'était un roi Mage. M. Émile Molinier, dans une étude récente, a très ingénieusement tiré parti d'un texte, publié jadis par le baron de Girardot, où l'on trouve la description, en 1537, dans le trésor de la cathédrale de Bourges, d'une châsse en argent doré, dite des Innocents; au revers de cette châsse figurait une Adoration des Mages comprenant cinq figures en argent doré. Cette châsse disparaît dans les inventaires postérieurs à 1562, date de la prise de Bourges par Montgomery et les huguenots. Or, avant l'entrée de ceux-ci, le chapitre de la cathédrale avait fait mettre en pièces et cacher par morceaux les plus importants reliquaires. Ce fragment-ci fut sans doute oublié dans sa cachette ou volé et recélé ailleurs.

Quoi qu'il en soit, la date de l'œuvre est certaine. Cette perfection plastique, cette absolue simplicité dans l'allure et dans la draperie, cette noblesse tranquille dans l'expression, appartiennent en propre à l'art français du temps de saint Louis.

PAUL VITRY.

LENBACH[1]

1836 - 1904

Avec Franz von Lenbach, mort à Munich le 6 mai, disparaît non le plus grand, mais peut-être le plus célèbre peintre d'Allemagne. C'était un de ces artistes, comme en offrit beaucoup sa génération, qui, héritiers des aristocratiques traditions de la Renaissance, voyaient dans l'art moins la traduction émue de la vie qu'une forme plus rare et plus magnifique de l'existence, une source de jouissances délicates, accompagnées souvent d'honneurs mérités. Magnifique et honoré, certes, Lenbach le fut autant qu'artiste peut l'être, et, dans la somptueuse villa à l'italienne qu'il s'était fait construire à Munich près des Propylées, ce portraitiste des souverains et des princes semblait comme le descendant des maîtres brillants d'autrefois. Cependant il est loin d'atteindre à la forte, à la suprême maîtrise d'un Menzel ou d'un Liebermann. Mais le caractère imposant de sa peinture, l'habileté de son métier, la vie dont il savait animer ses portraits, l'éclatante notoriété des personnages que son pinceau évoquait à nos yeux, lui avaient acquis une célébrité presque universelle, — à laquelle d'ailleurs, il est juste de l'ajouter, n'avaient pas peu contribué sa force de volonté et un travail constant.

Né le 13 décembre 1836 à Schrobenhausen, petit village de Bavière, il était fils d'un maçon qui, dans l'intention d'en faire un architecte, lui fit apprendre le dessin à l'école professionnelle de Landsberg, puis à l'Institut polytechnique d'Augsbourg. Cependant son esprit avait déjà reçu les premières impressions qui devaient orienter sa carrière de façon définitive, un jour qu'à Schrobenhausen il avait vu le peintre animalier Hofner exécuter des études d'après nature, et il s'était livré lui-même à des essais picturaux qui annonçaient des aptitudes toutes spéciales; malheureusement, la volonté paternelle avait mis le holà à ces rêves. Mais l'un des professeurs du jeune homme, ayant deviné sa vocation, finit par décider son père à lui permettre la fréquentation de l'Académie de Munich.

Le jeune homme y passa deux ans, près du peintre Græfle, puis, son père étant mort, revint dans son pays natal et se mit à travailler librement d'après nature: études de toute sorte et nombreux portraits, qu'on trouvait déjà frappants de vérité, se succédaient sous son pinceau, interrompus seulement de temps à autre par un pèlerinage à Munich, pour aller demander aux vieux maîtres de la Pinacothèque le secret de leur force et de leur éternelle jeunesse, en les étudiant le pinceau à la main.

Ce devaient être là les débuts d'une fréquentation qu'il ne devait, pour ainsi dire,

LENBACH — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME AVEC SA FILLE MARION

(1) Les gravures qui accompagnent cet article sont extraites de la publication : *L'Œuvre de F. von Lenbach* (Munich, F. Bruckmann, éd.).

plus interrompre et dont son art devait porter la trace ineffaçable.

Il avait déjà un sérieux acquis lorsqu'il entra dans l'atelier de Piloty, le Delaroche allemand. Aujourd'hui tombé en discrédit, ce maître occupait alors en Allemagne une place considérable et jouissait d'un prestige extraordinaire : certaines tendances coloristes et réalistes, bien conventionnelles cependant, le faisaient passer pour un novateur; bref, il était le guide par excellence, l'avenir vers lequel tous les jeunes artistes tournaient les yeux. Lenbach compléta chez lui son éducation picturale et alla même, paraît-il, jusqu'à s'essayer dans le modelage. Piloty le distingua vite et lui donna une marque particulière d'estime en l'invitant, en 1858, à l'accompagner en Italie.

Partir, dans la fleur de la jeunesse, l'esprit débordant d'enthousiasme, pour la terre classique de l'art, quel enchantement! On retrouve dans la jolie toile de la galerie Schack, à Munich, *Le Chevrier,* peinte en 1860, comme la trace de

Cliché F. Bruckmann, Munich

LENBACH. — PORTRAITS DE GLADSTONE ET DE DÖLLINGER

l'ivresse que dut éprouver le jeune artiste. Sur une butte fleurie, en plein soleil, le petit pâtre est couché sur le dos au milieu des herbes folles, s'abritant d'une main contre les rayons ardents. A quoi songe-t-il? à rien, sinon qu'il fait bon se laisser vivre au milieu de la nature en fête, se griser de grand air et de soleil. Cette humble toile des débuts mérite de ne pas passer inaperçue : pour ceux qui prisent avant tout la fraîcheur d'inspiration, la sincérité de l'observation, elle vaut mainte des œuvres plus célèbres de l'artiste. Un autre tableau de genre, *L'Arc de Titus,* dont la sombre arcade, découpée sur le ciel bleu, voit passer des *contadini* conduisant un âne et un attelage de bœufs, cependant qu'au premier plan, parmi les éboulements de pierres, deux enfants gardent leurs chèvres, est encore une vision pittoresque, où la poésie des ruines s'unit à celle de la nature. Mais l'art d'école va reprendre le jeune homme.

De retour à Munich, il est appelé presque aussitôt à Weimar comme professeur à l'Académie que le grand-duc venait de fonder. Là, il se lie avec deux autres artistes devenus célèbres aussi : le sculpteur Begas, de Berlin, et le peintre bâlois Bœcklin, dont on sait l'original talent. Mais il ne resta pas longtemps dans cette ville : la connaissance, faite par hasard, du comte Schack, de Munich, donna une nouvelle et décisive direction à sa carrière. Le comte, qui

Cliché F. Bruckmann, Munich

LENBACH. — PORTRAIT DE MRS MARION-CRAWFORD
(pastel)

avait eu l'occasion de voir une des toiles exécutées par Lenbach d'après les Rubens de Munich, s'attacha l'artiste en vue des copies qu'il désirait faire exécuter pour sa galerie de peinture, alors en formation, et devenue depuis une des plus célèbres de l'Allemagne. Et c'est ainsi qu'en 1862 Lenbach reprit le chemin de l'Italie.

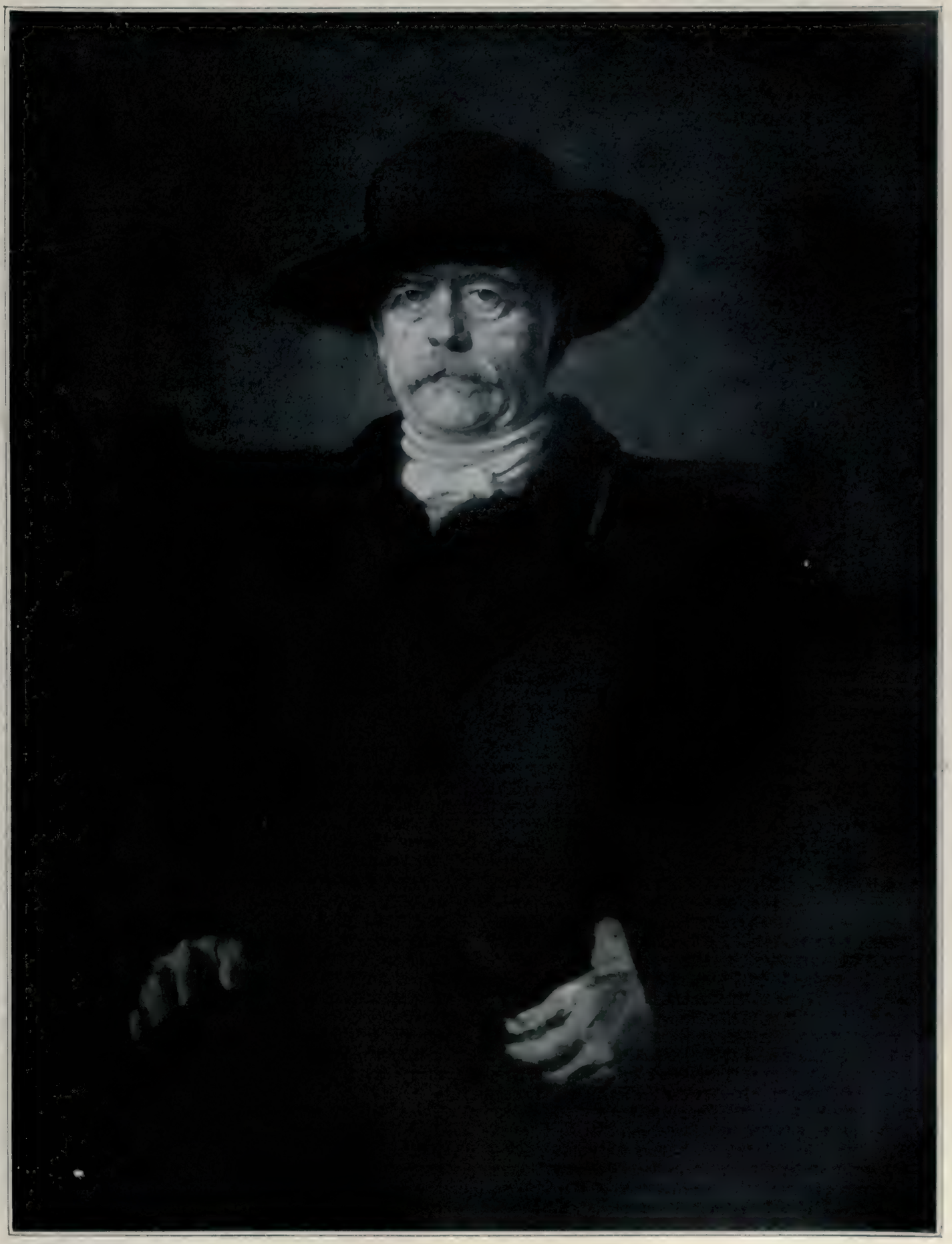
L'Amour sacré et l'Amour profane de Titien, sa *Vénus* des Offices, et plusieurs autres de ses toiles à Florence ; des portraits de Rubens aux Offices et au Palais Pitti ; *le Concert* du Giorgione ; des tableaux de Murillo, du Pordenone et d'Andrea del Sarto, reproduits avec intelligence et amour, furent le butin de cette première campagne. Vint ensuite le tour de Munich (où il copia la *Joueuse de violoncelle* de Van Dyck), puis de l'Espagne, parcourue en 1867, et d'où il rapporta le *Charles-Quint* et l'*Hérodiade* de Titien, le *Philippe IV* de Velazquez, un portrait de femme de Tintoretto, toutes figures évoquées par lui avec la vie dont les avaient douées leurs premiers peintres. Il faut louer sans réserve

Cliché F. Bruckmann, Munich.

LENBACH. — PORTRAIT DE MADAME LILIAN SANDERSON

ces copies : elles sont parfaites. « On pourrait les mettre à la place des originaux », a dit le comte Schack — et non, certes, par vanité de propriétaire, — « personne ne s'en apercevrait. »

Trois vues de Grenade et de l'Alhambra, à la même galerie Schack, montrent que Lenbach ne s'enferma pas constamment dans les musées et ne resta pas insensible aux paysages colorés de l'Espagne. Mais déjà sa voie était définitivement tracée : à l'Exposition universelle de Paris, en 1867, il avait envoyé plusieurs portraits, qui avaient été remarqués et récompensés d'une troisième médaille. Son succès chez nous, cependant, date surtout de l'Exposition de 1878, où un saisissant portrait du chanoine Döllinger, rendu célèbre par sa séparation d'avec Rome lors du Concile du Vatican, produisit une profonde impression. Paul Mantz désigna Lenbach à l'admiration du public comme un « artiste hors rang ». D'ailleurs, les expositions de Munich en 1868, et de Vienne en 1873, avaient déjà assis et pro-



Gravure F. Bruckmann, Munich.

LENBACH. — PORTRAIT DU PRINCE DE BISMARCK

pagé sa réputation. Et, sans le suivre davantage dans les étapes successives de sa vie : voyages en Angleterre, séjour de trois années à Vienne, séjour au Caire en 1875, etc., épisodes moins caractéristiques pour l'artiste dont la carrière est fixée que pour le débutant en quête de la voie à suivre, nous ne nous occuperons plus que de son œuvre de portraitiste, désormais intimement lié à sa vie et qui lui avait valu médailles à profusion, fortune et dignités de toute sorte, diplôme de noblesse même. Aucun artiste peut-être, depuis Rubens, ne connut tant d'honneurs et de succès. Il était devenu le peintre attitré des princes, des souverains, des personnages célèbres de toutes les classes de la société. Tour à tour, — pour ne citer que les plus marquants, — le roi Louis Ier et les princes de Bavière, l'empereur d'Autriche, le roi de Saxe Albert Ier, le vieil empereur d'Allemagne Guillaume, son fils, devenu plus tard Frédéric III, l'impératrice Frédéric, Bismarck, de Moltke, le chancelier de Hohenlohe, la princesse Clémentine de Cobourg, le prince Ferdinand de Bulgarie, le prince de Hesse, la princesse de Meiningen, la reine Marguerite d'Italie, Döllinger, Mgr Strossmayer, les ministres Gladstone, Minghetti, Frère-Orban, les savants Helmholtz, Mommsen, Virchow, le philosophe Emerson, Liszt, Wagner, H. von Bulow, Johann Strauss, le sculpteur Begas, les peintres Piloty, Makart, Moriz von Schwind, Passini, Böcklin, Oberlænder, Stuck, les architectes G. Semper, Seitz, Seidl, son protecteur le comte Schack, les écrivains Hermann Lingg, P. Heyse, le dramaturge Björnson, les actrices ou cantatrices Eleonora Duse, Alice Barbi, Marcella Sembrich, Lilian Sanderson, une princesse hindoue, etc., sans compter nombre de femmes célèbres par leur beauté, enfin jusqu'au pape Léon XIII lui-même, ont posé devant lui; et aussi d'autres modèles moins illustres qui eurent le don de le séduire, car, depuis longtemps, il ne peignait plus que ceux dont la physionomie l'intéressait par un caractère original.

Il s'appliquait, en effet, à mettre en relief, avant tout, la personnalité de ses modèles, faisant refluer tout l'intérêt sur les visages et sur les yeux et négligeant volontiers tout le reste, accentuant à dessein certains traits plus significatifs de l'individu, visant, en un mot, à donner de ses personnages une évocation frappante, et recourant, pour ce faire, à une composition savamment cherchée, à toutes les ressources d'un métier infiniment habile, mélange savant de procédés empruntés aux vieux maîtres, peinture curieusement cuisinée, semblable, suivant l'expression de M. Maurice Hamel, « à une lave refroidie ». Qui ne se rappelle ses envois à l'Exposition universelle de 1900, si habilement disposés sous le jour le plus favorable, dont tel faisait songer à Titien ou à Rembrandt, tel autre à Rubens ? Pourtant, malgré cette habileté trop grande, malgré la lourdeur de la facture, la qualité superficielle du dessin, l'opacité des ombres, on est aussitôt captivé par ces figures d'une si intense expression et par le magique effet d'ensemble. Certaines même, surtout parmi ses œuvres anciennes, se haussent dans notre estime à une place supérieure.

Tel, par exemple, l'admirable portrait de Döllinger que conserve le musée de Bruxelles, incontestable chef-d'œuvre qui n'a son égal que dans cet autre tableau (peint en 1886) où il nous montre le même Döllinger en compagnie de Gladstone. Quel éloquent résumé de deux existences toutes différentes, quelle nette et émouvante vision de deux caractères tout opposés, dans ces deux vieillards assis vis-à-vis l'un de l'autre : l'un affaissé dans son fauteuil, replié sur lui-même, la tête inclinée, les traits creusés et tirés, la bouche mélancolique, l'œil perdu dans le vide, semblant presque douter de lui-même ; l'autre, au contraire, plein de verdeur encore et, dans sa droite et ferme attitude, respirant une calme assurance!

Voici l'évêque de Djakowar, Mgr Strossmayer, le défenseur de la cause slave dans les Balkans, la tête haute, l'air inspiré et résolu d'un apôtre.

Admirons encore tout particulièrement ce portrait du poète et romancier Hermann Lingg, belle tête de rêveur, le front illuminé sous les cheveux en broussaille, l'air mélancolique et doux ; — Emerson, patriarcale figure, dont le regard scrutateur et dominateur révèle la pensée géniale ; — Mommsen, avec l'extraordinaire expression, dans son visage ridé, de ses yeux d'aigle.

Et voici le masque froid, impassible, la silhouette droite et nette, de l'impitoyable mathématicien et stratège Moltke. Mais ce qu'il faut louer surtout, ce sont les nombreux portraits, répartis entre les différents musées d'Allemagne, où Lenbach a traduit, dans toutes les poses, l'âpre physionomie du Chancelier de fer, auquel l'unissaient d'assez étroites relations. Nul modèle ne l'a mieux inspiré. Il y a Bismarck soldat, debout, vu de trois quarts, casque en tête, les mains derrière le dos ; Bismarck chancelier de l'empire ; Bismarck propriétaire, assis de face, vêtu d'un pardessus, un foulard autour du cou, un chapeau mou à larges bords sur la tête; quantité d'esquisses où il est saisi sur le vif chez lui, dans l'intimité, la longue pipe à la main, etc. Dans toutes ces effigies, malgré la différence de la pose et de l'expression, c'est une figure également impressionnante dans sa rude énergie, avec son regard perçant, ses traits profondément marqués, d'un relief étonnant, où s'accuse surtout la mâchoire prête, semble-t-il, à mordre et à broyer.

De tels modèles ont servi admirablement les dons plastiques du peintre. Il n'en a pas été de même quand Lenbach s'est appliqué à la représentation de figures féminines. La chose est connue au point que l'énoncer est devenu presque un lieu commun ; et cependant, certaines personnes se sont demandé s'il n'était pas meilleur peintre de la femme que du modèle masculin. L'aspect plus brillant de ses effigies féminines est pour beaucoup, sans doute, dans cette opinion, et l'on ne saurait refuser à telles toiles comme les portraits, vus en 1900, de Madame Lili Merk, où le ton roux de la chevelure faisait, avec le vert profond de la robe, une si riche harmonie ; ceux de sa femme et de sa fille Marion, somptueux et charmants ; celui de Madame de Fabrice, doré comme un Rembrandt, l'attrait d'œuvres d'art bien conçues et savamment exécutées. Mais la flamme manque, la souplesse fait défaut, et il semble que ce grand confesseur d'hommes, plus puissant que fin, ait manqué de la subtilité et de la souplesse nécessaires pour se mesurer victorieusement avec le sphinx féminin.

Malgré tout, la part de Lenbach dans l'histoire de l'art de son pays est encore très belle, et si, dans la cruelle inaction à laquelle l'avait condamné, depuis dix-huit mois, la paralysie, l'artiste a revu dans sa pensée l'ensemble de son œuvre, il a pu s'en aller en paix : il restera un des plus vigoureux portraitistes qu'ait possédés l'Allemagne au XIXe siècle.

AUGUSTE MARGUILLIER.

Cliché F. Bruckmann, Munich.

LENBACH. — PORTRAIT D'EMERSON

BRODERIE. — ITALIE (XVIe SIÈCLE)

Broderies Religieuses

ANCIENNE COLLECTION HOCHON

« Je ne sais pas de plus grand service à rendre aux Arts « que d'écrire l'histoire de la Broderie. Ce serait non pas « le complément, mais l'introduction et l'accompagnement « obligatoire d'une véritable histoire de la Peinture... Dire « que la Broderie était appliquée à tout, que les peintres « les plus célèbres consacraient leur talent à faire des car- « tons qu'elle exécutait ensuite avec une habileté de repro- « duction merveilleuse, c'est montrer son importance. »

Ainsi s'exprimait, en 1853, M. de Laborde, parlant dans son glossaire français du moyen âge, de l'art si ancien de la Broderie. Son appel fut entendu, et, au cours de ces cinquante dernières années, de savants archéologues se sont occupés de la question, aussi bien au point de vue historique qu'au point de vue liturgique. Qu'il me suffise de citer les noms du chanoine Bock, des pères Cahier et Martin, de Ch. de Linas, de Mgr Rohaut de Fleury et du dernier de tous, M. Louis de Farcy, qui a consacré à ce beau sujet un volume grand in-folio abondamment illustré, à cette heure encore l'ouvrage définitif sur la question.

Les différents musées d'Europe, le musée de Berlin, le South Kensington, le Musée de Cluny et le Musée historique des Tissus de Lyon, sont très riches en broderies du haut moyen âge, que conservent encore en assez grand nombre quelques grands trésors d'églises. Mais presque toutes les pièces que possédaient les églises pauvres des campagnes ont été la proie des marchands; quelques grandes collections particulières se les sont partagées. Puis, peu à peu, les musées les absorbent et les immobilisent, et il n'est point douteux que les broderies religieuses sont en train d'être parmi les plus rares choses d'art que l'on puisse rencontrer.

Les éléments de cette étude ont été empruntés à la collection de M. Hochon, récemment dispersée, et l'on sait que la série de vieilles broderies religieuses qu'il avait réunie, célèbre à juste titre, était sans aucun doute le plus remarquable ensemble qu'un amateur en eût formé dans notre pays. Cela dénote un goût peu frivole, et un sens assez rare d'une forme d'art qui produisit d'authentiques chefs-d'œuvre, et qui se trouve bien totalement abolie.

La recherche de semblables objets fut d'ailleurs toujours un peu décevante, car ils sont parmi ceux qui ont le plus souffert, au cours des temps, de la destruction. Au moyen âge, les guerres continuelles, les déplacements des bandes armées et les pillages en firent disparaître un grand nombre. Les broderies religieuses eurent à souffrir encore d'autres ravages, et, sans remonter plus haut, combien de nos cathédrales subirent, vers 1560, les mauvais traitements des huguenots? Joignez à cela l'ignorance du clergé, son engouement pour les tissus nouveaux que de rusés négociateurs lui offraient parfois en échange des étoffes anciennes. Il ne faudrait pas oublier enfin que la Révolution saccagea maintes sacristies et expédia à la Monnaie quantité de tissus précieux dont l'or et l'argent étaient jetés au creuset.

TABLEAU D'OR NUÉ. — ART ESPAGNOL. — XVIe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

Sans vouloir remonter jusqu'à la civilisation byzantine, à laquelle l'Occident est redevable de quelques-unes de ses formules d'art les plus raffinées, il semble bien que nous voyons cet art de la Broderie pratiqué en Europe, de façon

BANDES ORNEMENTALES DE CHASUBLE — ITALIE — FIN DU XIIIe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

ORFROI BRODÉ. — ART ANGLAIS. — XIVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

volontaire et continue, dès les premiers temps du haut moyen âge, et il paraît probable que cet art s'organisa dans les grands monastères. Comme l'a dit Mignet dans ses *Études historiques :* « Les monastères étaient des ateliers où s'exerçaient les métiers, et où se pratiquait ce qui restait des arts du vieux monde.» Dans les cloîtres se perpétuait l'art d'écrire les manuscrits et de les orner d'*enluminures* dont les couleurs et l'or allaient être pour les brodeuses des modèles très séduisants. A Saint-Gall, par exemple, un des monastères carolingiens les plus considérables, il y avait d'importants ateliers de tisseurs et de brodeurs d'étoffes précieuses pour l'ornement de l'église et les besoins du culte, ce qui n'empêchait pas les bourgeoises et même les femmes de qualité de travailler de leur côté à parer les autels et à enrichir les sacristies. Travaux que, d'ailleurs, encourageaient les évêques et les abbés, et qui tendaient à rehausser l'éclat des cérémonies religieuses.

Nous n'avons pas à parler ici de broderies des XIe ou XIIe siècles, d'ailleurs de la plus insigne rareté, où la soie jouait un rôle secondaire, où l'or et les perles apportaient un vif éclat. A l'ornement floral on préférait alors les rinceaux, et quand il avait à représenter une figure humaine, le brodeur se souciait peu de vérité et s'en tenait aux figures raides et figées que lui avait léguées la tradition byzantine. Un intéressant ensemble de broderies de ce genre est conservé au trésor d'Halberstadt.

On voit, au XIIIe siècle, la *peinture à l'aiguille* suivre pas à pas la peinture des manuscrits et les formes de l'architecture, car ces dernières envahissaient peu à peu toutes les branches du mobilier. Les personnages apparaissent, apôtres ou saints, abrités sous des arcatures polylobées souvent couronnées d'ogives et de pignons à crochets. Leur attitude n'est pas encore dépourvue de raideur, mais une certaine noblesse et comme une beauté morale émanent de leurs personnes.

ORFROI BRODÉ. — ART ANGLAIS. — XIVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

Bien que les spécimens de cet art des brodeurs du XIIIe siècle soient excessivement rares aujourd'hui, je crois qu'on peut attribuer à cette époque une série de bandes de chasubles que possédait M. Hochon, où se voient des apôtres ou des saints debout sous des arcatures, tenant tous un livre dans la main gauche, entourés d'une tige sinueuse projetant des feuillages stylisés; sous certaines de ces figures, la

FIGURES D'ÉVÊQUES. — ART ALLEMAND. — XVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

console qui les porte est ornée de cygnes affrontés dont les longs cous s'entrelacent, et ceci est un motif curieux qu'on retrouve dans les ivoires arabes, qui sont sans doute à peu près contemporains des mêmes étoffes.

Les progrès apportés peu à peu aux XIVe et XVe siècles dans le dessin des personnages, le brodeur en profite. Les personnages sont mieux posés, leur attitude s'assouplit et se naturalise; dans les scènes plus compliquées, l'expression et le geste deviennent plus vrais, on tente même parfois de faire des portraits, — on y fut sans doute amené par la nécessité de représenter, au bas de certaines broderies, des donateurs, seigneurs ou évêques. La tendance se généralisait de s'affranchir des types hiératiques et de reproduire en toute liberté les êtres humains avec lesquels on vivait.

Nul exemple à l'appui de ce qui précède ne saurait être plus éloquent que la bande en largeur, représentant deux figures d'évêques en buste, que nous reproduisons. L'aiguille et la soie ont été ici des moyens d'expression qu'on n'aurait jamais crus capables de rivaliser avec le pinceau et la couleur. Et cependant le miracle est accompli; la vigueur de l'accent, la souplesse du modelé forcément et heureusement simplifié, la sûreté du trait ont permis à un grand artiste brodeur anonyme d'interpréter la figure humaine et d'en laisser une représentation aussi profondément individuelle qu'aurait pu le faire le peintre de portraits le plus célèbre. L'influence des miniaturistes dont je parlais au début de cette étude est particulièrement sensible dans les travaux de broderie qu'on exécuta au XVe siècle en Allemagne et en Angleterre, et de ces deux genres de broderies, la collection Hochon était exceptionnellement riche.

CROIX DE CHASUBLE. — FRANCE. — FIN DU XIVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

Dans les broderies or et soie, le point plat fut pratiqué en Allemagne plus tôt qu'en France. Cologne y excellait au XIVe et au XVe siècle, et les documents écrits sont pleins du souvenir de l'*opus coloniense*.

Très remarquables aussi étaient les orfrois de Cologne, moitié brodés, moitié tissés, d'une technique très particulière à ces ateliers. De larges bandes se travaillaient sur un métier à haute lisse, c'est-à-dire où la rangée des fils de chaîne était disposée verticalement. Entre les fils de chaîne, l'ouvrier faisait courir la navette, en changeant autant qu'il voulait avoir de nuances, interrompait le tissage et brodait, en suivant son dessin, quelques points à l'aiguille, pour avoir des motifs plus en relief que les motifs tissés. On verra, par exemple, souvent les figures des personnages tissées, puis la mitre si c'est un évêque, la couronne si c'est un roi, brodées à l'aiguille, et prenant un relief qui produit le plus heureux effet.

Tous ces caractères se retrouvent dans ces croix de chasubles et ces orfrois, où de nombreuses figures de saints, de saintes ou d'évêques, abritées sous des arcatures ogivales, supportées souvent par de minces colonnettes, rappellent très étroitement les figures des tableaux de l'École colonaise de la même époque.

Dans les textes du moyen âge et dans les Inventaires apparaît très fréquemment l'expression de *opus anglicum* ou *anglicanum*, sur laquelle on a basé de nombreuses discussions, et qui indiquent l'immense réputation que les travaux de broderie de ces ateliers eurent pendant le haut moyen âge dans toute l'Europe. D'après leurs inventaires, les Papes semblent les avoir eus dans la plus haute estime. Cette réputation ne semble pas avoir diminué au XIVe siècle, et de cette époque datent un grand nombre de broderies dont M. Hochon possédait de remarquables spécimens. Les deux orfrois dont nous reproduisons des fragments révèlent un art très particulier qui n'a pas encore été suffisamment étudié, et qui offre un champ de recherches certainement très fécond. Pour l'étude de l'architecture, le style des figures et de l'ornementation, il n'est pas douteux que les miniatures des manuscrits offriraient des éléments de comparaison du plus haut intérêt. Le caractère des figures à barbes longues, séparées en deux pointes, avec les yeux très dilatés et les nez très fins, et je ne sais quel hiératisme très différent des Byzantins, offrent une originalité qui les distingue absolument, et en font quelque chose de tout à fait à part.

* * *

Une très belle croix de chasuble nous fournit un admirable exemple d'une belle broderie française du XIVe siècle, et ce caractère spécial de présenter les personnages sous des arcatures trilobées, comme les statues dans les façades d'une cathédrale. Des merveilles de ce genre sont conservées aux trésors de Sens et de Saint-Bertrand de Comminges, ainsi qu'à la chapelle de l'hospice de Château-Thierry.

De Flandre ou peut-être d'Allemagne, et de la fin du XVe siècle, est venue cette belle croix brodée représentant l'arbre de Jessé.

Il est avéré que Florence fournissait, dès le XIVe siècle, aux papes, aux rois et aux grands seigneurs, leurs plus belles broderies. Les

LETTRES BRODÉES. — ÉPOQUE DE LOUIS XII. — XVIe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

CROIX DE CHASUBLE
ART FLAMAND OU ALLEMAND, FIN DU XVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

BRODERIE ITALIENNE. — XVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

brodeurs y formaient une corporation célèbre et compacte, à laquelle les peintres célèbres à la fin du xve siècle, comme Raffaellino del Garbo et Andrea Feltrini, fournissaient des dessins et des cartons. Mais, même à une époque moins avancée du xve siècle, les peintres en renom ne devaient pas dédaigner de collaborer à des œuvres de broderie, ainsi que le témoigne l'admirable tableau brodé de la collection Hochon, représentant la Crucifixion entre la Vierge et saint Jean. Il serait même difficile de trouver dans la peinture d'alors plus de force expressive et un sentiment plus intimement poignant que dans cette œuvre de soie et d'or, où la Vierge, raidie dans ses longs vêtements, où saint Jean sanglotant, la figure dans son manteau, et la Madeleine, agenouillée et baisant tendrement et désespérément les pieds du Crucifié, viennent vivre une fois de plus le drame aux éternelles interprétations.

Un petit fragment représentant un évêque assis sur son siège, la crosse en main, auquel deux officiants agenouillés présentent un grand livre de chant liturgique, est également d'une beauté expressive et d'une vérité de physionomies individuelles telles qu'on ne saurait les rencontrer plus profondes dans les tableaux de l'époque. C'est peut-être surtout à la miniature qu'on devrait songer à le rapprocher.

C'est sans doute à ce point extrême que la broderie put poursuivre sans défaillance les mêmes buts que la peinture. Après cela et le dépassant, elle devait tomber dans les pires erreurs. Les histoires représentées vont se compliquer et ont l'ambition d'être des tableaux, où les figures mêmes présentent des teintes nuancées de modelé. Ce caractère, qui va devenir le pire défaut, se rencontre déjà dans le beau tableau d'or nué, représentant l'Adoration des Mages et décorant une chasuble espagnole du xvie siècle, du plus riche décor fleuronné.

Quand, au contraire, le décor demeure purement ornemental, il atteint, au xvie siècle, la plus pure élégance, comme dans les belles bandes qui forment l'encadrement de page du début de cette étude, qui sont d'une abondance décorative et d'une richesse incroyables. D'un beau caractère ornemental sont aussi ces lettres mi-partie jaunes, mi-partie rouges, que Brantôme vit jadis sur des couvertures de mules de la livrée du Roy, où se trouvent les Â d'Anne de Bretagne et les hermines ainsi que les fleurs de lis.

Le choix de ces quelques documents de broderies, de tout premier ordre, ne peut donner qu'une faible idée de l'intérêt considérable que présente l'étude de tous ces monuments si voisins par le style des peintures des mêmes époques.

GASTON MIGEON.

TABLEAU DE BRODERIE. — ITALIE. — XVe SIÈCLE
(Ancienne collection Hochon)

J.-A. VALLIN. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE
(Collection de M. Haviland)

TRIBUNE DES ARTS

JACQUES-ANTOINE VALLIN

(1770-1835)

J.-A. VALLIN. — TÊTE DE BACCHANTE

Comment se fait-il que nos revues d'art aient si peu parlé de Jacques-Antoine Vallin? Les meilleures raisons recommandaient ce peintre à l'attention des critiques. Il a, pendant une assez longue vie, produit des tableaux en nombre considérable; et, loin de les produire en cachette, il leur a fait affronter le public le plus bruyamment qu'il a pu. Dix-sept Salons consécutifs, — tous ceux, sauf quatre, qui se sont tenus de 1791 à 1828, — ont vu soixante de ses ouvrages prendre place dans leurs salles. Ensuite Vallin ne s'est pas confiné dans un genre. Il les a tous essayés. N'est-ce point louable? et dira-t-on que la médiocrité s'accommode de la fécondité? Cependant on rencontrait en outre, dans ce créateur abondant, une qualité par laquelle il aurait dû plaire à nos goûts. Il était XVIIIe siècle à l'extrême. « Il se distingue par la vérité des détails et la finesse du coloris », disait de lui, en 1817, un fonctionnaire à la Préfecture de la Seine, que le chagrin d'avoir perdu sa femme avait fait critique d'art (1).

Enfin, pour certifier la valeur persistante de l'artiste, il y a le témoignage des ventes publiques. J'ai vu adjuger, cette année, à l'Hôtel Drouot, une scène mythologique que M. Pouyer-Quertier avait jadis possédée. Cette œuvre datait de la vieillesse du peintre, et, sauf l'éclat du coloris, elle n'était pas des meilleures. Mais quelques jours après, au milieu d'une vente ignorée, un frais et souriant paysage, animé par des figures du style biblique le plus amusant que l'on pût voir, réjouissait les yeux. Ce petit ouvrage *fit*, — comme on dit en l'antre fétide qui est le sanctuaire parisien de la curiosité, — quatre cents francs, prix notable pour un tableau ancien, pour un paysage, pour un sujet vaguement religieux.

Tout cela m'a donné l'envie d'écrire les quelques lignes qui suivent. Elles n'ont pas la prétention d'être une étude définitive. Je serais fort heureux, au contraire, qu'elles ne fussent qu'une invite, et que quelqu'un d'autre, mieux placé et mieux informé, survînt qui précisât et qui approfondît. Elles cachent néanmoins, sous la pauvreté apparente des détails, plus de peine et de recherches qu'on serait tenté de le croire. Et peut-être, dans l'état actuel des choses, et jusqu'à l'heure des révélations ultérieures, sont-elles les seules que l'on pouvait écrire.

* * *

Jacques-Antoine Vallin apparut à l'Exposition de 1791, et l'Allemand Nagler, dans son *Kunstler-Lexicon de Mu-*

(1) *Le Salon de 1817*, par E. F. A. M. Miel.

J.-A. VALLIN. — PORTRAIT DU DOCTEUR FORLENZE

nich (1835), laisse supposer que l'artiste français avait, en 1791, vingt et un ans. Mais c'est tout. Nous ne savons pas si Vallin était né, en 1770, en province ou à Paris. Nous ignorons tout autant quelles furent ses attaches familiales, les origines de sa vocation artistique, et de quel premier maitre il subit l'influence. — Un seul point fixe cependant! — Vallin ne figure pas sur la liste très complète des élèves de David, dressée par Delécluze en 1855. Il est vrai que cette absence est significative. Nous sommes autorisés par elle à rapprocher Jacques-Antoine des ateliers rivaux de celui du grand dictateur artistique. Le jeune homme alla-t-il chez Vincent ou chez Regnault, ou même chez ce Vien qui, après avoir commencé, grâce à son *Ermite endormi,* comme un précurseur des classiques qui venaient, finissait alors, grâce à ses *Vestales,* comme un simple Natoire(1)? En tout cas, le hasard de l'initiation première, ou la sympathie raisonnée de ses goûts menèrent le débutant chez les maitres où se maintenait la tradition de l'ancienne école française.

Nous avons tout à l'heure parlé de Regnault. On peut rappeler ici que, plus d'une fois, les traits donnés par Vallin à ses figures de femme se rapprochent du type adopté par le peintre d'*Achylles* et du *Centaure Chiron.* Vallin y ajoute en

J.-A. VALLIN. — LE BAPTÊME DU CHRIST
(Collection de M. Gaudin)

propre une expression plus mutine. La femme qu'il voit et qu'il peint est un peu la *lasciva puella* du poète. Mais pourquoi pas? Il vivait, en artiste, au milieu du débraillé classique de la grande farce révolutionnaire; il se plaisait au spectacle de ces minois de citoyennes demi-nues, affublées de tuniques et de bandelettes. Et c'est là le *ragoût* de cette œuvre picturale. Même alors qu'on y nage en pleine mythologie, on s'y sent à mille lieues de toute réminiscence antique. Ce sont ses contemporaines que le peintre a aimées, comprises et reproduites; ce sont les Parisiennes des années 1791 et suivantes; et voilà bien les environs de Paris, avec leurs lignes tempérées, leurs frondaisons aimables, leurs collines engageantes.

D'ailleurs, lui-même a vécu longtemps au centre de la grande ville. Un seul quartier populeux, non loin des quais, autour de la vieille et pittoresque église Saint-Séverin, deux

(1) L'influence de Greuze pourrait encore se laisser supposer; — voir le portrait de jeune femme appartenant à M. Fernandez, et les *têtes* reproduites ici.

J.-A. VALLIN. — TÊTE DE JEUNE FILLE
(Collection de M. Fernandez Patto)

J.-A. VALLIN. — PORTRAIT DE FILLETTE

rues, trois domiciles ont donné l'hospitalité à Jacques-Antoine Vallin pendant les trente-cinq années de sa maturité artistique. Dans la rue Saint-André-des-Arts, on voit le peintre locataire de deux appartements successifs en deux maisons, vieilles et noires, encore subsistantes. Elles portent, ainsi qu'autrefois, les numéros 12 et 65. Sur le quai des Grands-Augustins, Vallin demeure au 17. C'est là qu'il cesse de peindre en 1827, ayant cinquante-sept ans. Du moins, aucun Salon ne reçoit plus de ses œuvres. Il survit cependant. Le Bottin, qui commence à cette date, nous l'apprend. Jusqu'en 1828, Vallin y est classé, et comme peintre de genre, et comme peintre d'histoire. Puis, en 1831, le Bottin l'abandonne. Nagler le suit encore. Il ne le fait mourir qu'en 1835, âgé de soixante-cinq ans, en même temps que Mallet, douze ans après Prud'hon. Mais nul acte aux archives de l'église Saint-Séverin ; rien chez les auteurs graves, Charles Blanc et consorts, critiques d'art réservés aux gloires officielles.

Et pourtant, quel labeur dans cette nuit épaisse ! Parfois le peintre donne au public cinq tableaux, comme au Salon de 1796, ou quatre, comme en 1810, ou six, comme en 1817.

En 1791, c'est, pour commencer, une marine et un paysage; et il semble qu'au paysage va la préférence de l'artiste, qu'il aime la nature d'une longue tendresse. Aussi quand d'autres, autour de lui, affecteront de l'aimer mieux encore, cette douce inspiratrice, et plus et autrement que Bertin et Bidault, — lui, Vallin, pour garder son rang d'amant heureux, mettra au goût du jour ses vieilles affections. Alors il fera, comme en 1824, un *Paysage d'après nature*, et il aura soin de le dire. Ce qui n'est pas avouer cependant que, dans les toiles qu'il avait brossées jusque-là, il n'avait pas glissé un peu de son âme, beaucoup même. Seulement, le long des berges de ses rivières, il aimait, aux environs de 1810, à placer des Nymphes, des Ceyx, des Alcyons, des Dianes, des Vénus, et d'autres personnages qu'on ne voit point fouler l'herbe de nos campagnes. L'herbe restait bien verte ; l'eau coulait toujours bleue; mais des draperies flottantes sur d'aimables corps nus gênaient les romantiques qui, en l'honneur du vrai, auraient préféré là un bûcheron très sale près d'une mare à grenouilles.

Cette mare, jamais Vallin ne put s'y résigner. Il aima mieux, lorsqu'il renonça à Vénus et aux Nymphes, montrer, sous les arbres de ses toiles, tantôt le *Tombeau du roi Dagobert*, tantôt le *Tombeau d'Amadore de la Porte, grand prieur de France*, ou encore *Une Femme renversée de son cheval par la foudre*, que M. Didot achetait.

Enfin, paysagiste, mariniste, créateur fécond de scènes pastorales, Vallin aspirait, par surcroît, au grand art, et traitait le portrait, voire le portrait en pied. J'en distingue trois de cette sorte, peut-être quatre, dans son œuvre classée. Ils sont de 1808 et de 1810, moment brillant dans la vie de l'auteur. Il brosse alors son *Docteur Forlenze* (1). C'était un oculiste de l'Hôtel-Dieu, très célèbre. — A côté, je note au Salon de 1804 : *Mademoiselle Huém, âgée de quatre ans, élève de l'Académie impériale de Musique, dans le rôle de l'Amour*.

* * *

Mais à quoi bon cette nomenclature ? Pour juger du talent d'un peintre, mieux vaudrait l'examen de ses œuvres. Or, des Vallin, on n'en voit pas assez, ou l'on en voit bien plus qu'on le voudrait.

Comme il reste à l'état de nom, ayant trop produit pour être oublié, ayant aussi, pour être classé, trop peu frappé ses contemporains, épris des Girodet et autres Trioson, — de-ci, de-là, on baptisa pour siens des enfants qu'il n'avait jamais faits.

Toute petite femme, bien bâtie ou non, traînant sa nudité

1 Ce *Docteur Forlenze*, qui parut au Salon de 1808, est prodiguement la peinture dont nous devons la reproduction à la complaisance de M. Maillé, son propriétaire. Il est signé et daté de 1807. Il avait [illegible] figuré à l'exposition centennale de l'Art français, [illegible] [illegible] Il était devenu « un peintre Marat », — et le sera longtemps, — peut-être. Il [illegible] des cheveux bruns, abondants et frisés. Il [illegible] un [illegible] [illegible] à Naples par les massacreurs. C'était un [illegible] [illegible] Il avait rendu le vrai au poète Lebrun. Le peintre, [illegible] [illegible] vers. Ils figurent au bas de plusieurs gravures du médecin, car il fut graveur.

obèse ou étique, purpurine ou pâlotte, le long d'une onde ou sur une prairie innomée, devint, par cela même, un Vallin; — toute jeunesse couronnée de lierre, avec du pampre autour des seins, un Vallin; — et un Vallin encore, toute ronde de gens vêtus de peaux de bêtes et agitant des thyrses.

Pourtant la feuille de vigne n'a rien à voir ici. Vallin signait ses toiles ; il les datait souvent, et ses œuvres signées sont fines et charmantes. J'en ai deux sous les yeux : un *Portrait de Fillette*, un *Chemin dans les bois ;* — et ce petit chemin est tout mélancolie.

Point de Nymphes! point de Diane! un sol éteint d'automne qu'envahit l'herbe sombre; sur la droite, un remblai éclairé sourdement; une rampe vers la gauche, voilée d'une ombre grise; des bois des deux côtés; une clairière recueillie s'élargissant au centre; la barre d'une lisière droite dentelée sur un ciel froid.

Quelques rustiques se groupent au premier plan, hommes, femmes, hauts de deux pouces; et c'est une casaque grise, mise en douce lumière, qui donne ici le ton à la pâle symphonie : vert soutenu des feuilles, jaune amorti du sol, vieil argent vague et doux de la maison du coin, avec les deux seules notes prolongées en contraste : le bleu glacé du ciel et le vert sourd des arbres.

* * *

Pauvre Vallin! ce n'est qu'en 1900 cependant qu'il devait ressusciter au grand jour, dans la salle la plus reculée de l'Exposition centennale, mais si jeune et si frais que ses glorieux voisins durent le jalouser.

Les gourmets de peinture le découvrirent alors en deux toiles charmantes et fort inattendues. L'une était encore un paysage, venant en droite ligne du Musée de Cherbourg. Le sujet de la seconde est vieux comme le monde; il excita jadis la verve de Téniers. C'est la *Tentation du très bon saint Antoine.*

A peine l'ami du saint montre ici son groin. Il est mal dessiné, et l'on ferme les yeux. Mais le saint, combien digne, aimable et peu tenté! Quelle bonhomie d'ennui dans sa barbe très blanche, sur sa face fleurie, dans ses paupières baissées!

Une femme, par derrière, l'enlace de tout son corps; une femme, par devant, s'accroupit contre lui; une femme, sous ses yeux, dévoile sa poitrine, et l'ombre transparente s'étale sur ses chairs; une autre fait tinter, de ses doigts allongés, des clochettes joyeuses, tandis que, tout là-bas, trois Nymphes, trois vraies Nymphes, rythment une ronde plastique sur le gazon léger.

Des femmes, des chairs, des seins, — et nulle obscénité! des figures charmantes; des sourires point lubriques. Ici la grâce française nous sauve du risqué. Tout se perd dans la joie d'une tendre atmosphère. Une grotte, aux tons ambrés, plafonne en haut du cadre, puis retombe au milieu en un étroit pilier, ouvrant, de part et d'autre, deux éclaircies bleutées sur des bois devinés et comme vaporeux.

..... Le paysage aussi est très élyséen. Même molle profondeur, même brume des lointains; de l'eau, un bouquet d'arbres, un soupçon de colline, un arc aux mains d'une femme finement élancée, l'ivoire blanc des chairs minces, de l'air, un doux azur, une harmonie tranquille, mélange imperceptible du réel et du rêve, un grain de vérité, — une légère poésie!...

Poëlembourg fit aussi des Nymphes exiguës dans des campagnes blondes semées de ruines romaines. Mais comme le Français surpasse le Flamand! Quelle fraîcheur aimable sous l'ombre fine des arbres! Rien de mythologique en dépit des carquois. On connaît ces campagnes, on respira cet air; cette Diane nous est voisine, ces bois sont près d'ici, — peut-être de Saint-Cloud, sur la lisière du parc.

* * *

Ces toiles, toutes deux signées, portent aussi deux dates: l'une 1826, l'autre 1827.

Or, ces dates sont notables dans la vie de l'artiste. Elles marquent la fin de la veine créatrice. Après elles, il s'arrête, ayant beaucoup produit, trente-six années durant, sous la Révolution, l'Empire et les Bourbons. — Ces deux œuvres joyeuses sont d'un sexagénaire. Elles finies, il se tait, meurt on ne sait trop quand, ni où, ni même comment...

Tel fut Antoine Vallin, facile, original, — supérieur à Mallet, son rival, parce qu'il fut plus abondant, plus divers et plus libre avec autant de charme, — supérieur (l'oserai-je dire?) à Boilly, si vanté parce qu'il fut moins sec, d'une précision moins dure, d'une enluminure enfin moins métallique, — supérieur, dans ses paysages, à De Marne, parce qu'il eut le sentiment de l'air léger, du doux feuillage, des lointains vaporeux, des personnages souples et des teintes délicates, — supérieur à Drolling, si exactement triste, — supérieur à eux tous et moins prôné pourtant. Car il eut dans le sang, d'instinct et sans plagiat, des qualités précieuses mais qui ne plaisaient plus; car il venait très mal, en un temps où la grâce n'était plus de saison, où Greuze et Fragonard se reniaient eux-mêmes... Tel fut Vallin entre Jean-Baptiste Regnault et le divin Prud'hon!

J.-A. VALLIN. — CHEMIN DANS LES BOIS

Quand il vivait, les amateurs délicats le goûtaient. M. Didot achetait ses tableaux. De nos jours, les collections choisies lui ouvrent encore leurs portes.

.....Il m'a paru, dès lors, qu'il était juste de noter au passage cette figure d'artiste, ne fût-ce que pour débarrasser le peintre de l'exclusive réputation de « faiseur de Bacchantes » et de la clientèle compromettante des vieux Messieurs à cabinets secrets.

J. MUNIER-JOLAIN.

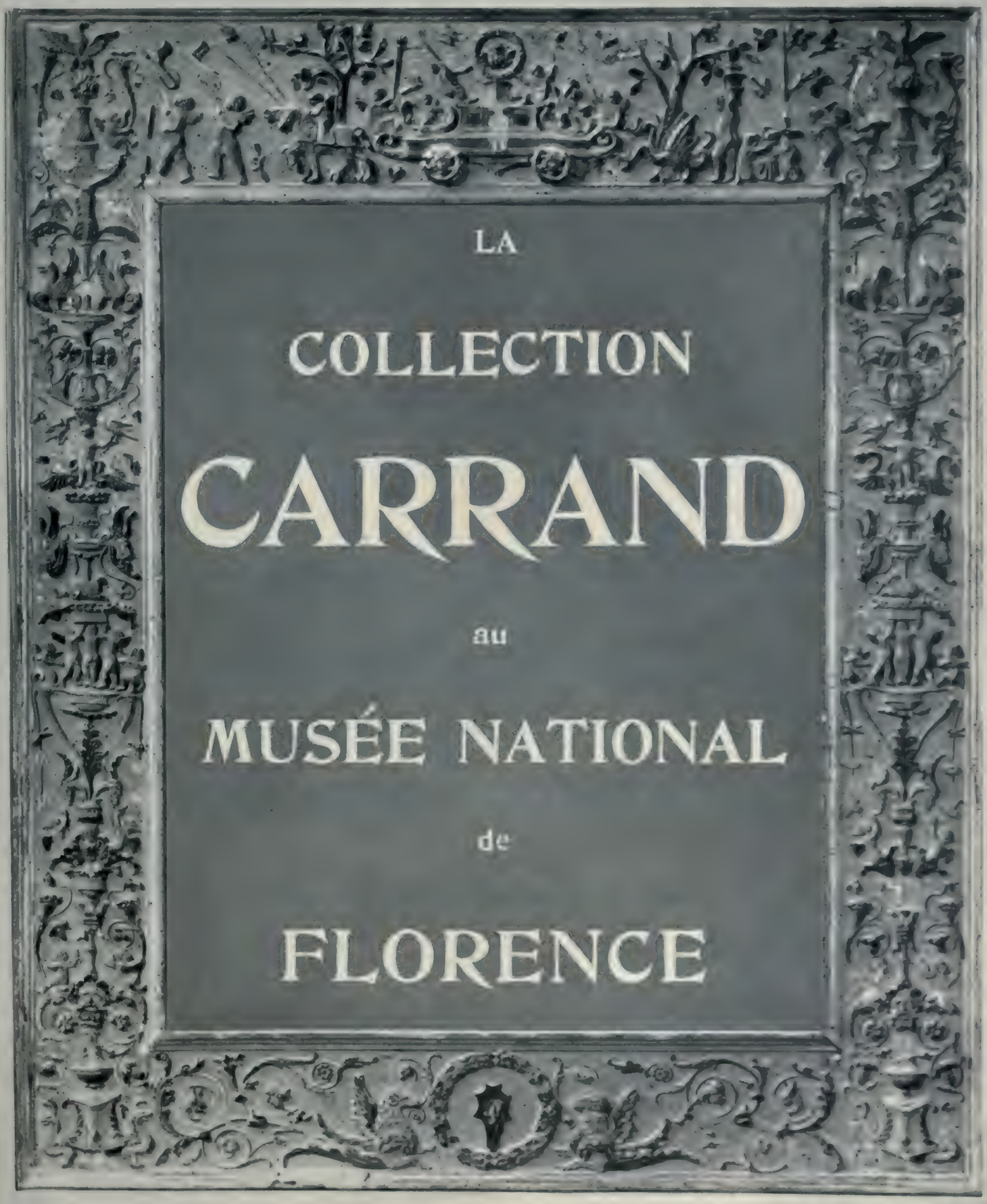
Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

GRAND CANAPÉ À JOUES, EN ANCIENNE TAPISSERIE DES GOBELINS, REPRÉSENTANT UN SURTOUT DE TABLE SUR UN FOND DE PAYSAGE
FAISANT PARTIE DU MOBILIER DIT DU « JARDINIER DU ROI », DONNÉ PAR LOUIS XIV À LE NÔTRE, POUR L'AMEUBLEMENT DU PAVILLON DE VERSAILLES
(Appartenant à Madame Potter Palmer)

FAUTEUILS EN ANCIENNE TAPISSERIE DES GOBELINS, REPRÉSENTANT DES ANIMAUX DANS DES ENCADREMENTS DE FLEURS
FAISANT PARTIE DU MOBILIER DIT DU « JARDINIER DU ROI », DONNÉ PAR LOUIS XIV A LE NÔTRE, POUR L'AMEUBLEMENT DU PAVILLON DE VERSAILLES
(Appartenant à Madame Potter Palmer)

LES ARTS

N° 31 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Juillet 1904



Cliché Alinari.

Fig. 1. — CADRE EN BOIS AVEC APPLICATIONS D'ORNEMENTS EN PASTIGLIA. — VENISE, FIN DU XVe SIÈCLE
(Collection Carrand)

LA COLLECTION CARRAND

I. — LES DEUX CARRAND

Le véritable créateur de la collection n'est pas Louis Carrand, mais son père Jean-Baptiste.

Jean-Baptiste Carrand est né vers la fin du XVIIIe siècle. En 1830, il était archiviste à Lyon; très attaché à la branche aînée des Bourbons, il donna sa démission à l'avènement du roi Louis-Philippe. Dès son adolescence, et par une de ces dispositions naturelles difficiles souvent à expliquer, puisque parfois elles ne sont ni héréditaires, ni favorisées par la famille, il eut un goût très vif pour les objets du Moyen âge et de la Renaissance, alors peu recherchés. On dit qu'avant 1820 il découvrit et acheta à Lyon le cimeterre donné par le roi de France Henri II à son bouffon Nicolas de Coville (1).

Libre de son temps, J.-B. Carrand se livra à sa passion dominante avec très peu d'argent, — c'était le bon temps alors, — mais avec un goût sûr, de la perspicacité, de la volonté, de la patience, il réunit, petit à petit, et sans bruit, une collection remarquable d'objets anciens recueillis dans les régions du Lyonnais, du Dauphiné, de la Bourgogne, de l'Ain et de la Savoie. Il vivait parcimonieusement, aimait la solitude, se livrait très peu; il était plus archéologue qu'artiste; son instruction était solide. Vers la fin de sa vie, il eut la pensée d'écrire un ouvrage sur les objets d'archéologie au Moyen âge; la mort l'en empêcha. Il avait cependant rédigé un catalogue de sa collection; ce document, m'a-t-on dit, fut donné par son fils au collectionneur Spitzer.

A plusieurs reprises, il avait manifesté très haut son intention de laisser sa collection à la ville de Lyon, à la condition bien naturelle d'en être nommé conservateur, et très probablement avec l'espoir, bien naturel aussi, de voir le ruban rouge à sa boutonnière. Lyon manqua le coche.

J.-B. Carrand avait eu, en 1827, un fils naturel, Louis; il l'éleva très durement, lui fit subir les privations qu'il s'infligeait à lui-même, mais il l'initia à sa profession et le reconnut judiciairement en 1869. Tous deux quittèrent Lyon après la révolution de février 1848 et vinrent s'installer à Paris.

La science et les aptitudes remarquables de J.-B. Carrand pour la réparation et la reconstitution des objets du Moyen âge et de la Renaissance furent assez promptement appréciées. Il vivait avec son fils, très modestement, dans le quartier de Vaugirard, fuyant les relations inutiles, et cependant il fut très recherché par les collectionneurs, dont plusieurs lui confièrent la rédaction de leurs catalogues et la direction de leurs ventes; on venait le consulter sur les achats qu'on se proposait de faire; le prince Soltykoff fut son principal client; le musée du Louvre avait, dit-on, également recours à son expérience.

J.-B. Carrand achetait aussi pour son propre compte, mais il ne vendait pas; il fit sans doute des échanges, comme c'est l'usage dans cette partie. Ses ressources étaient fort limitées, malgré le métier de réparateur, qu'il exerçait avec un art extrême; on en trouve la preuve dans une circulaire qu'il fit distribuer en 1860; il annonçait que, dorénavant, il ferait l'expertise moyennant une commission de trois pour cent sur la valeur de son estimation. En ceci Carrand avait parfaitement raison. Il était journellement ennuyé par des gens qui venaient le consulter et qui s'en allaient en le remerciant, purement et simplement; très rarement il recevait en cadeau quelque objet.

Ce n'est pas juste; en ce cas, les formules habituelles de la politesse ne suffisent pas; on devrait le comprendre.

Le père et le fils, tout en vivant ensemble, étaient en mauvaise intelligence à ce point que chacun avait sa collection personnelle. Le fils voyageait pour son compte en France, en Angleterre et en Allemagne, à Athènes et à Constantinople.

En mars 1871, le père mourut. Son unique héritier fut Louis; il vendit une partie des objets recueillis par son père; presque tous les meubles disparurent ainsi, et les plus belles armes allèrent à la collection Spitzer; il conserva cependant le fameux *flabellum* et une magnifique suite d'ivoires et d'émaux.

Tout en faisant du commerce et des échanges, Louis Carrand augmentait sa collection; presque toutes les pièces d'origine italienne résultent de ses achats.

Comme collectionneur et marchand, il était d'une habileté consommée; il chassait de race, avait du flair, mais il n'était ni érudit ni savant, tout en ayant cependant quelques prétentions de l'être.

Comme homme, il était d'humeur noire, misanthrope, maladif, maniaque; il se plai-

Cliché Alinari. *Fig. 2.* — PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE *(peinture)*
Lombardie, XVe siècle
(Collection Carrand)

(1) Voir *les Arts*, octobre 1902, n° 9.

SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT FRANÇOIS — LA VIERGE SUR UN TRONE — UN EVÊQUE ET SAINT PIERRE

DANS LA CUSPIDE, L'ANNONCIATION, LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, LA VIERGE DONNANT SA CEINTURE A SAINT THOMAS

Fig. 3. — Peinture. — (Toscane, xve siècle.) — *(Collection Carrand)*

sait dans la solitude et gardait soigneusement pour lui les connaissances qu'il avait acquises au contact de son père et dans son commerce.

Carrand resta à Lyon jusqu'en 1880. Puis il se transporta à Nice ; mais là encore, il ne se sentit pas en sûreté, et il résolut de s'expatrier avec tous ses objets. Il choisit l'Italie, et, à la fin de 1881, il se fixa à Pise, où il acheta une maison. Il vivait là très retiré et presque solitaire,

Cliché Alinari.

Fig. 4. — LE JUGEMENT DE PARIS *(peinture)*
Toscane, XVe siècle
(Collection Carrand)

mais il voyageait par l'Italie, toujours en quête d'achats.

Comme il faisait acte de commerce, le fisc municipal, selon une coutume assez répandue en Italie et après tout fort juste, l'imposa comme marchand, quoiqu'il n'eût pas boutique sur rue. Carrand se regimba, et finalement vendit sa maison ; en 1886, il fit l'acquisition d'une villa dans un faubourg de Florence et s'y installa avec sa collection, dont la plus grande partie resta en caisses ; il renferma cependant les

Cliché Alinari.

Fig. 5. — LA REINE DE SABA RENDANT HOMMAGE A SALOMON *(peinture)*

FLANDRE, XVe SIECLE. — *(Collection Carrand)*

objets les plus précieux dans une grande armoire dont il ouvrait les volets à ceux qui venaient le voir.

A Florence, il vécut à peu près comme tout le monde, tout en ne recherchant personne. Il avait un jardinier et un serviteur, et leur laissait la garde de la maison lorsqu'il s'absentait, ce qui lui arrivait assez fréquemment. On m'a assuré qu'il s'était départi de son extrême parcimonie vis-à-vis de lui-même et que sa table était bien fournie. En 1886, à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance de Donatello, on organisa, à Florence, des fêtes et une exposition d'art rétrospectif. Très habilement, le comité s'adjoignit Carrand, ce qui flatta beaucoup son amour-propre; il envoya à l'Exposition ses plus beaux objets, et, dès lors, il se mit en relations assez suivies avec les collectionneurs et les amateurs.

Le 21 septembre 1888, il mourut.

J'ai eu connaissance de la copie vidimée du testament qu'il avait fait un an avant sa mort.

En voici les principales dispositions :

Il institue son cousin comme légataire universel à l'effet d'exécuter les legs suivants :

Dix mille francs à une petite fille de Pise, dont il était le parrain. Trois mille francs à son domestique. Trois mille francs aux pauvres de Florence.

A présent, je cite textuellement :

« Finalement, je lègue toute ma collection d'objets d'art de l'Antiquité, du Moyen âge et de la Renaissance à la cité de Florence pour être mise et exposée au Musée National du Bargello.

« Je recommande par-dessus tout mon importante série d'ivoires et mes précieux et rares joyaux d'or du Moyen âge, afin que ces derniers objets soient mis en lieu sûr contre les voleurs.

« Ces collections furent réunies par mon père et par moi; elles sont le fruit de nos deux existences et méritent, pour cela, d'être transmises à la postérité.

« Et moi, quoique Français, je choisis l'Italie pour en être dépositaire, ayant peu de confiance dans mon malheureux pays.

« Et quant aux républicains et révolutionnaires, je leur lègue ma haine et mon mépris. »

Tels sont, en partie, les renseignements que j'ai pu recueillir sur Carrand.

* * *

La collection se compose de 3,236 objets, ainsi répartis :

Peintures, miniatures et estampes	202
Sculptures et bas-reliefs en marbre, stuc, terre cuite et cire	38
Objets en bronze, argent et autres métaux	411
Plaquettes en divers métaux	140
Objets en plomb	111
Médailles	43
Monnaies	43
Sceaux	10
Emaux	143
Objets en métal servant au culte	90
Objets en ivoire, os et corne	265
Joyaux sacrés et profanes	222
Objets en cuir et peaux	38
Majoliques et verres	248
Objets en fer et ustensiles divers	319
Armes et parties d'armes	393
Tissus	520

Ces divisions ne sont pas toutes très rationnelles, en ce sens que bien des objets pouvaient être mis

Cliché Alinari.

Fig. 6. — VAN DER GOES. — LA MADONE ET L'ENFANT *(peinture)*
Flandre, XVe siècle
(Collection Carrand)

Fig. 7. — MARINUS VON ROMERSWAL. — LE CHANGEUR ET SA FEMME *(peinture)*
Flandre, XVIe siècle
(Collection Carrand)

dans une catégorie aussi bien que dans une autre ; je les donne telles qu'elles sont à l'inventaire.

L'inventaire autographe de Carrand n'existe pas au Musée National et on ignore ce qu'il est devenu ; mais le musée possède des fiches qu'on assure avoir été copiées exactement sur le document original.

Carrand est sobre de descriptions, et il ne donne que le juste nécessaire, mais toujours il mentionne le siècle et le pays d'origine de l'objet, lorsqu'il le connaît ou croit le connaître, et quelquefois le nom des auteurs.

Cliché Alinari.

Fig. 8. — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH
Majolique. — Faenza, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Quelques érudits ont rectifié certaines origines, mais en petit nombre; on s'accorde à penser qu'en général les indications de Carrand sont assez justes.

Nous allons maintenant passer une revue aussi rapide que possible de cette collection si nombreuse et si variée.

LA PEINTURE

La peinture n'a pas été spécialement recherchée par

Carrand, elle n'était évidemment pas dans ses cordes, cependant, guidé par son instinct, il a eu plusieurs fois la main heureuse. Se bornant en général à des tableaux de petites dimensions, il a réuni quelques ouvrages français, italiens de Florence et de Sienne des XIVe et XVe siècles dans le style de Taddeo Gaddi et de son fils Angiolo; ils n'ont pas grande importance.

D'Ambrogio Lorenzetti † 1348 il a trouvé *l'Apparition du Christ à sainte Marie Madeleine* et *le Couronnement de la Vierge ;* ces deux peintures de bonne qualité sont sur fond d'or, elles faisaient partie d'un triptyque à cuspides.

Cliché Alinari

Fig. 9 — LE TRIOMPHE DE SÉLÈNÉ

Camaïeu bleu, d'après une gravure de Pellegrino da San Daniello — Majolique — Faenza, XVIe siècle

(Collection Carrand)

Il a pu se procurer, étant à Florence, un autre triptyque provenant de l'église San Niccolo. Sur le panneau central, la Madone assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus dans ses bras fig. 3 ; d'un côté saint Jean-Baptiste et saint François, de l'autre saint Pierre et un évêque nimbé ; dans les cuspides : *l'Annonciation, le Couronnement de la Vierge, la Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas.*

La Madone est très belle ; au contraire, les autres figures sont négligées, on les dirait d'une main différente. La

Madone est attribuée à Neri di Bicci (1419-1491); je crois l'attribution inexacte ; les Madones de Neri, assez nombreuses à Florence, n'ont ni la distinction, ni la souplesse de celle de San Niccolo, qui me paraît avoir certaines analogies, dans le visage surtout, avec les Vierges de Ghirlandaio (Domenico) de *l'Adoration des Bergers* à la galerie de l'Académie et de *l'Adoration des Rois* de la chapelle des Innocenti. Un petit tableau, *le Jugement de Pâris* en *tondo* rond (0m,70 de diamètre) est à signaler (fig. 4). La Discorde a lancé la pomme aux trois déesses; à l'opposé, le berger Pâris garde son troupeau. Au bas, Pâris tend la pomme aux déesses coiffées et vêtues d'une façon pareille, sans doute pour ne devoir le prix qu'à la beauté seule. L'auteur de cette charmante peinture est inconnu, et je n'ai pas la prétention de le découvrir ; il me semble cependant que le genre se rapproche de Benozzo Gozzoli (1420-1498) et surtout de Pesellino (1422-1457); entre ce *tondo* et un coffre de mariage par Pesellino, jadis dans le palais Torrigiani, à présent en Angleterre, il y a de grandes analogies d'idées et de facture.

Cliché Alinari.

Fig. 11. — RELIQUAIRE
Cuivre doré et émaillé. — Limoges, XIIIe siècle
(Collection Carrand)

Du même xve siècle, Carrand a recueilli un délicieux petit portrait de jeune fille (fig. 2), visiblement de la Lombardie.

Les tableaux italiens de Carrand feraient certainement plus d'effet hors de l'Italie ; ici ils passent presque inaperçus.

Dans les peintures étrangères, l'Allemagne et les Flandres sont mentionnées sur plusieurs tableaux anonymes des xive, xve et xvie siècles ; le plus important représente *la Reine de Saba rendant hommage au roi Salomon* (fig. 5), le peintre flamand du xve est inconnu.

Le Changeur et sa femme (fig. 7) est signé : MARINVS ME FECIT MCCCCCXL. Le même sujet est à Madrid et à Dresde ; Marinus affectionnait les grands chapeaux en peluche; il en a coiffé plusieurs de ses personnages.

A mon sens, toutes ces peintures italiennes, allemandes, flamandes disparaissent devant l'intérêt que provoque un petit cadre (0m20 × 0m15) montrant la Madone et l'Enfant (fig. 6), par G. Hugo Van der Goes, né à Gand dans le second quart du xve siècle et mort en 1482 fou, au couvent de Rouge-Cloître. D'habitude, pour étudier un artiste, il faut se rendre dans son pays natal, soit parce qu'il y a travaillé plus qu'ailleurs, soit parce que ses compatriotes y ont réuni le plus possible de ses ouvrages.

Pour Van der Goes il n'en est pas ainsi; de toutes ses peintures il n'en reste qu'une douzaine, et deux ou trois seulement sont en Belgique.

L'Italie en possède cinq, dont la plus importante de beaucoup, la célèbre *Adoration des Bergers*, des Offices.

La galerie du prince Corsini à Florence conserve une *Madone avec l'Enfant* par Van der Goes. Celle du Bargello

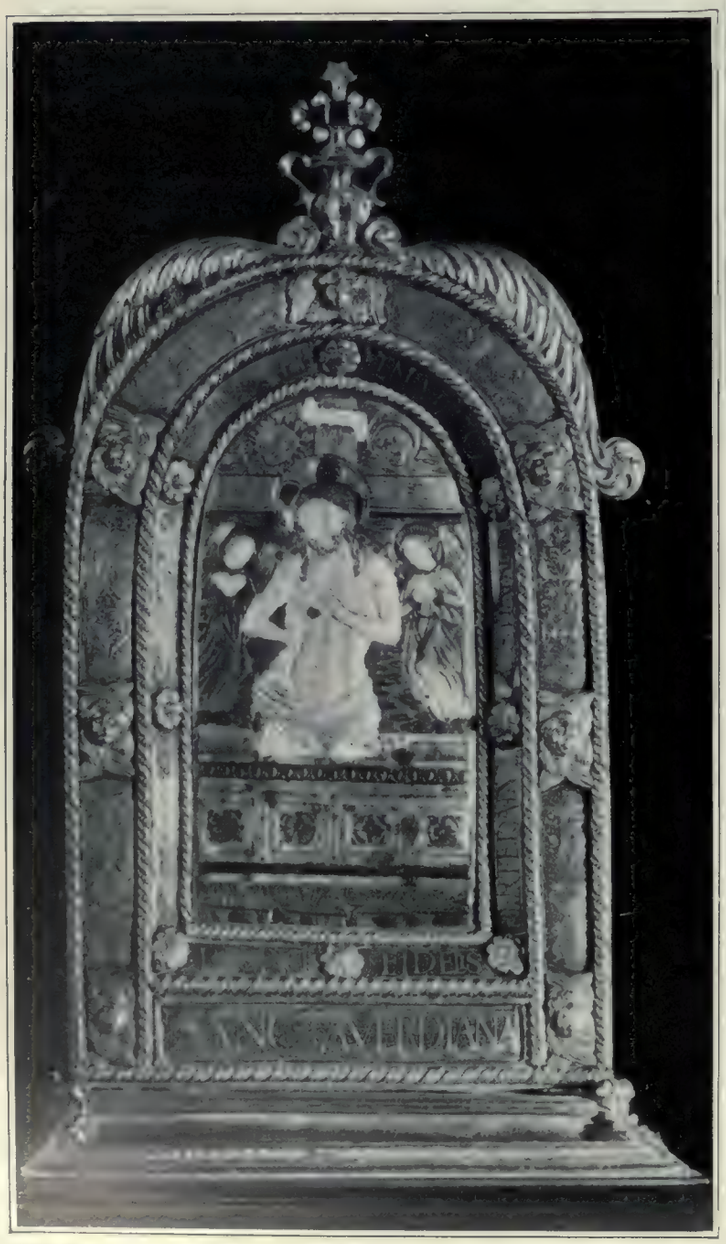
Cliché Alinari.

Fig. 10. — LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN
Majolique. — Faenza, XVIe siècle
(Collection Carrand)

paraît avoir été acquise par Carrand sans qu'il ait su qu'elle était de Van der Goes, car sur son inventaire il la donne à Roger Van der Weyden (1400-1444); depuis on a substitué à ce nom celui de Van der Goes et, par rapprochement avec les autres ouvrages du peintre, l'attribution nouvelle est parfaitement justifiée. Évidemment le petit cadre de Carrand, qui ne mesure que $0^{m}20 \times 0^{m}15$, ne peut entrer en comparaison avec *l'Adoration des Bergers* en tant que composition, mais comme morceau détaché, je trouve la Madone et surtout l'Enfant très supérieurs aux mêmes figures dans *l'Adoration*. Dans le grand triptyque la physionomie de la Madone exprime la tristesse et l'inquiétude ; l'Enfant est maigre, chétif, malingre ; c'est presque un avorton. Dans le petit tableau, la figure de la Vierge est empreinte de tendresse respectueuse et de douceur ; le petit Jésus est vivant et bien portant; à la vérité les traits du visage sont trop marqués pour un enfant; on peut

Cliché Alinari.

Fig. 12. — LE TRANSPORT DE LA MAISON SAINTE A LORETTE. — BAISER DE PAIX
Émail peint et bois doré. — France, XVIe siècle
(Collection Carrand)



Cliché Alinari.

Fig. 13. — LE CRUCIFIEMENT. — BAISER DE PAIX
Cuivre doré et bois. — France, XVIe siècle
(Collection Carrand

faire la même remarque dans d'autres tableaux flamands. A ces trois peintures de Van der Goes conservées à Florence, il faut ajouter une *Pieta* au musée Correr à Venise et le *Portrait de Laurent Froimont* à l'Académie de la même cité. Une *Vierge* du musée de Bologne peut être contestée.

La Madone et l'Enfant de la collection Carrand est donc réellement précieuse.

Les miniatures de Carrand sont peu nombreuses : elles se bornent à quelques pages de livres choraux italiens du XVe siècle de peu d'intérêt pour Florence très riche en ce genre dans les bibliothèques Laurentienne et Ricardienne, au musée San Marco et dans les églises. Carrand avait quelques portraits, notamment Charles IX, roi de France, Marie Stuart, les deux de l'art français du XVIe siècle, et Charles Emmanuel Ier de Savoie, art italien du XVIe.

LES TISSUS

La collection est de plus de cinq cents pièces des premiers temps de notre ère au XVIIe siècle; elle ne présente rien de particulier. Les provenances sont l'Orient, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne et la France; tous les genres de tissus sont représentés presque toujours par des fragments, comme dans les collections d'étoffes en général. Il y a dans ces réunions d'étoffes, un champ d'études dont les dessinateurs de *modern style* ne profitent pas

Cliché Alinari. *Fig. 14.* — LA VIERGE ET L'ENFANT. BAISER DE PAIX
Argent et bronze doré. — Italie, XVIe siècle
(Collection Carrand)

assez ; ils verraient, en effet, que leurs efforts n'aboutissent le plus souvent qu'à répéter ce qui a déjà été fait ; pour créer du nouveau, il ne suffit pas d'avoir de l'imagination, il faut avant tout connaître les anciens styles, et c'est ce qu'on ne veut pas comprendre.

LES MAJOLIQUES ET VERRERIES

La céramique est peu nombreuse relativement aux autres séries de la collection ; elle présente cependant quelques pièces qui doivent être mentionnées.

L'inventaire donne les noms de Faenza, Urbino, Pesaro, Gubbio et même Caffaggiolo (?). Mais, sauf exceptions, il faut se tenir sur ses gardes.

Les majoliques italiennes de Carrand sont du XVIe siècle ; elles comprennent :

URBINO : une salière en forme de dauphin. — Un grand plat de Francesco Xanto : sur la gauche, *la Chasteté de Joseph,* sur la droite, *Putiphar a condamné Joseph à la prison.* Au revers, en caractères bleus, la date MDXXXVII. FRAXATO DA ROVIGO. L'objet n'est pas de premier ordre ; la femme de Putiphar, étendue sur sa couche, est commune et massive. — *La Magnanimité de Scipion,* par Orazio Fontana ; le sujet est d'après une gravure attribuée à Agostino Veneziano. Au revers, il y a une inscription terminée par *Romæ excd, Ant. Sal.* Les mots *Ant. Sal.* sont les abréviations d'Antonio Salamanca, l'éditeur romain qui a édité la gravure ayant servi de modèle. — Un encrier en forme d'orgue décoré de chérubins et d'aigles.

GUBBIO : une coupe sur pied bas ; au centre, deux mains croisées au-dessus d'une flamme ardente qui est surmontée d'un cœur percé d'une flèche. Au revers, la marque N. La pièce est en couleurs jaune, rouge et bleu, à légers reflets métalliques, mais de tons communs.

FAENZA : David vainqueur de Goliath (fig. 8) ; sur les cartouches du marli, d'un côté, SEQVITVR, de l'autre, VITORIA FAMAN ; au revers, la date 1507. — Buste de femme en sculpture. — *Le Triomphe de Selené,* d'après la gravure de Pellegrino da San Daniele (fig. 9). Le sujet de cette belle pièce est en camaïeu bleu. Le marli polychrome a quatre médaillons ; l'un à tête d'homme et les lettres FA, l'autre à tête de femme et les lettres SM ; sur le médaillon du haut, TARDI NON FVR, sur celui du bas, MAI GRACIE DIVINE. — *Le Martyre de Saint Sebastiani*

Cliché Alinari. *Fig. 15.* — L'ANNONCIATION. BAISER DE PAIX
Nielle en argent. — Italie, XVIe siècle
(Collection Carrand)

(fig. 10). C'est un carreau de revêtement de faïence et la pièce la plus intéressante de la collection ; au revers, les lettres T.B., sans doute la marque du fabricant, mais rien n'indique qu'il est de Faenza. J'ai remarqué, à Sienne et dans les églises de plusieurs localités de la Toscane et de l'Ombrie, des revêtements et des pavements anciens en carreaux de faïence polychrome historiée ou ornementale ; aucun indice ne permet de les attribuer à telle ou telle fabrique.

CAFFAGGIOLO(?) : plats à reflets métalliques, à fond bleu, décorés de médaillons à tête de profil et de trophées blancs ; d'autres fabriques ont travaillé dans le même genre.

PESARO : grand plat creux, avec un guerrier casqué en buste et les mots CIPIO AFRIC. — Plat à marli avec ornements jaunes et bleus ; sur le fond, une tête de jeune fille de profil et les mots LA FAN BELLA PULITA. — Plat avec une figure de femme et sur un ruban PER SIVIRE SE SEVE. Si les autres inscriptions que nous avons citées se comprennent à peu près par les personnes qui ne sont pas familiarisées avec la langue italienne, cette dernière est incompréhensible même pour les Italiens.

Carrand avait aussi une cinquantaine de pièces orientales ; elles n'offrent rien de particulier.

La verrerie du legs n'a pas d'intérêt : elle consiste en quelques verres de Venise et en une belle lampe de mosquée, émaillée, comme on en trouve ailleurs.

LES ÉMAUX

La série des émaux est des plus remarquables ; elle contient en émaux champlevés et en émaux peints, d'origine française, allemande, italienne et de quelques types des Flandres et de l'Espagne.

Il y aurait lieu, pour les émaux comme pour les ivoires, à d'amples développements de descriptions et de reproductions, mais il faut se limiter et on a de la peine à s'y résoudre.

C'est Limoges qui triomphe.

Selon l'inventaire, la plus ancienne pièce en champlevé est une crosse pastorale du XIe siècle. Elle porte sur un nœud le nom de l'auteur : FRATER WILLELMVS, ME FECIT. Puis viennent du XIIe siècle en champlevé, des disques munis de petits anneaux d'application avec des animaux fantastiques de diverses couleurs, exécutés vers 1126 pour Boniface, XXIXe abbé de Conques ; des plaques rectangulaires avec des ornements blancs et roses sur fond noir.

Le XIIIe siècle, toujours en champlevé, est particulièrement riche avec des crosses, des chandeliers, des croix, des reliquaires, des statuettes, des coffrets.

Le reliquaire représenté fig. 11 est à quatre faces, *les Saintes Femmes au Sépulcre, la Crucifixion, la Vierge un lis à la main, Saint Pierre avec les clefs ;* le couvercle pyramidal est décoré d'anges ailés. Les têtes seules des personnages sont en relief, en cuivre doré non émaillé ; exception

Cliché Aimard.

Fig. 16. — COFFRET
Bronze doré et émaillé. — Limoges, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari

Fig. 17. — PIETÀ
Émail par Nardon Penicaud. — Limoges, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari.

Fig. 18. — LE CHRIST JARDINIER
Émail par Nardon Penicaud. — Limoges, XVIe siècle
(Collection Carrand)

est faite pour le Christ qui est entièrement en bas-relief, sans émaux, évidemment en signe de supériorité ; il est attaché à la croix par quatre clous, c'est-à-dire que les pieds sont séparés. Un autre Christ en croix, de la même époque, est à trois clous, c'est-à-dire avec les pieds croisés l'un sur l'autre, ce qui prouve qu'il est imprudent de dater une Crucifixion par le nombre des clous ; en fait, on trouve encore au XIVe siècle des Christs dont les pieds sont tantôt croisés, tantôt séparés.

En émaux peints, Limoges est magnifiquement représenté. Nardon Pénicaud (1448 (?)-1540) est là avec trois triptyques : Une *Pieta,* saint Pierre et saint Paul (fig. 17), signé N P ; *le Christ jardinier* (fig. 18) ; le troisième triptyque montre *la Crèche* entre la Vierge annoncée d'un côté, et l'ange Gabriel de l'autre. Jean II Pénicaud (1510 (?)-1588) a deux pièces : *la Vierge et l'Enfant, l'Adoration des Bergers ;* Jean III Pénicaud, *l'Adoration des Mages, la Vierge et l'Enfant;* Pierre Pénicaud, *Jésus au prétoire, la Résurrection ;* Conly Nouailher, douze pièces à sujets d'Amours victorieux ; Pierre Reymond, *une Coupe* en camaïeu, à médaillon, d'après l'antiquité, signée P. R. ; Jean de Court, *le Lavement des Pieds,* signée I. C.

Puis d'autres, français et limousins inconnus. De ces derniers nous reproduisons un coffret (fig. 16) en bronze doré ; il est décoré sur ses quatre faces de médaillons et de

Cliché Alinari.

Fig. 19. — PARTIE D'UN RELIQUAIRE
Bronze argenté et doré. — Venise, XVe siècle
(Collection Carrand)

plaques émaillées : *la Fortune, le Minotaure dans le labyrinthe, l'Amour armé de flèches, la Course d'Atalante, une Vigne et un arbre, une Déclaration d'amour,* un homme élégamment vêtu est devant un feu ardent, il présente à une dame un écrit galant :

Par ces deuls feulx mon corps endure
Mes l'ung s'extaint et l'aultre dure.

Le coffret porte les mots INTEGRITE TA HONORÉE et les lettres A R dont la signification n'a pas été trouvée.

Une autre pièce d'un Limousin inconnu, toujours de ce XVIe siècle, représente en camaïeu le Transport de la Santa Casa, à Lorette. Deux anges transportent la maison surmontée de la Vierge et de l'Enfant dans une gloire rayonnante ; au fond, la mer ; en avant, un paysage avec montagnes et arbres et un groupe d'hommes, et sur un roc les lettres K I G. Dans l'air, deux anges tiennent un ruban avec les mots : SANCTA MARIA DI LORETO.

Un Baiser de paix, en émail peint, de fabrication française du XVIe siècle a pour sujet le même motif (fig. 12).

Cliché Alinari.

Fig. 20. — AQUAMANILLE. — CAVALIER
Bronze. — France, XIIIe siècle
(Collection Carrand)

LES OBJETS EN MÉTAL SERVANT AU CULTE

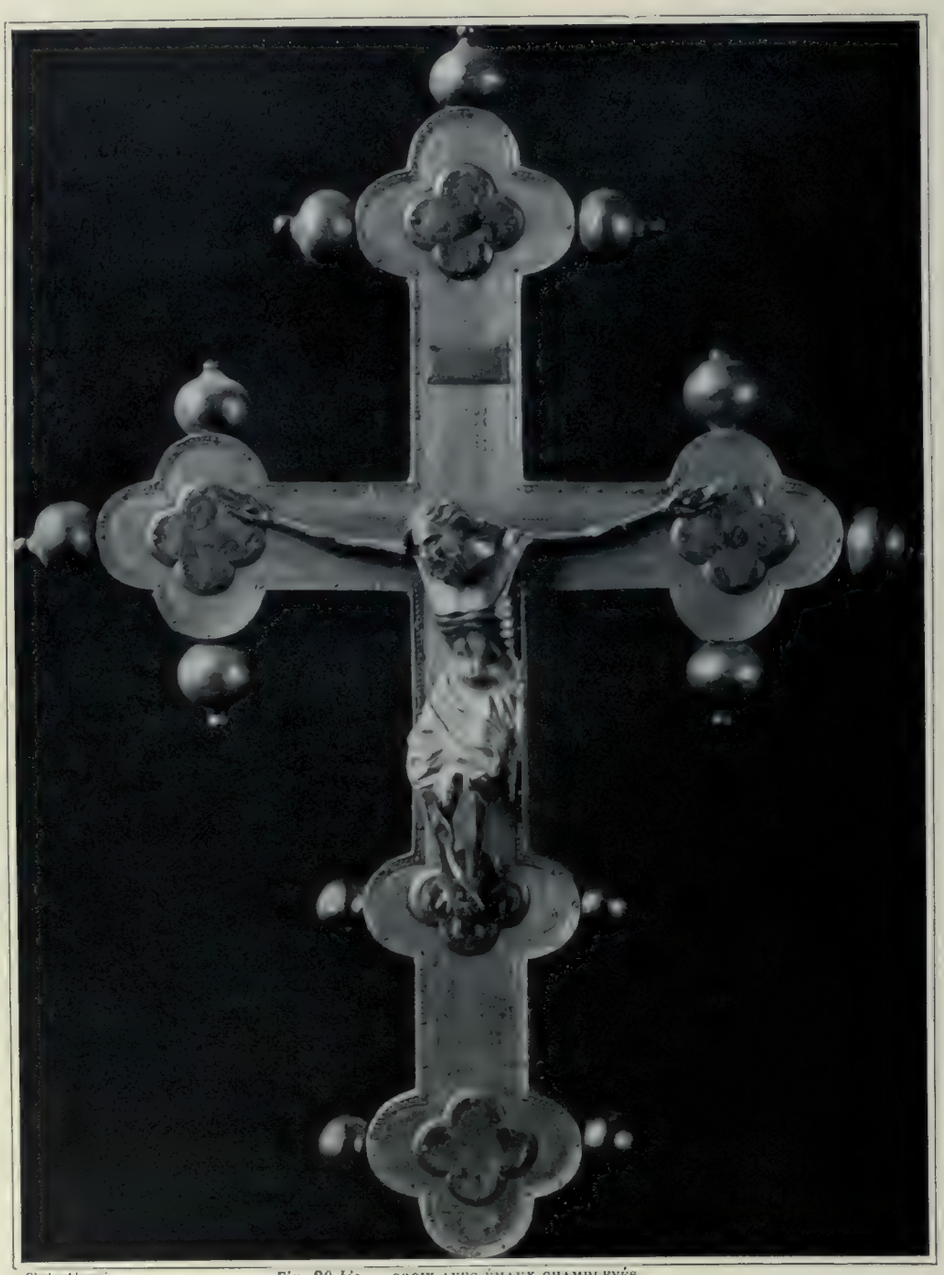
C'est le titre de l'une des divisions de Carrand, ce qui ne l'a pas empêché de mettre dans les bronzes et les émaux des objets ressortissant au culte ; mais les classifications sont toujours difficiles, et même les plus détaillées ne sont pas à l'abri de la critique. La section est des plus intéressantes ; voici les pièces essentielles, classées par siècles et par origine.

XIIIe SIÈCLE : Le Christ assis bénissant à la manière latine, entouré d'anges et des animaux évangéliques. Cuivre doré, France.

La Crucifixion. Cuivre doré, France.

XIVe SIÈCLE : Croix processionnelle. Le Christ est en ivoire, revêtu d'une longue robe avec des traces de dorure. Cuivre doré, Italie.

Croix processionnelle (fig. 24), en cuivre doré, à double face. D'un côté le Christ en relief, et aux extrémités de la croix le pélican mystique, la Vierge, saint Jean, les emblèmes de la mort peints en émaux translucides; sur l'autre côté, le Christ et les quatre Évangélistes; cette magnifique pièce est de Sienne.



Cliché Alinari.

Fig. 20 bis. — CROIX AVEC ÉMAUX CHAMPLEVÉS
Art italien, XIVe siècle
(Collection Carrand)

La Vierge et l'Enfant, statuette en argent doré. Allemagne.

XVe SIECLE : Reliquaire en forme de petit temple hexagonal, surmonté de la croix. Cuivre doré, Toscane.

Reliquaire, le pied soutient un édicule gothique renfermant la statuette d'une religieuse. Argent doré, Flandres.

Divers petits reliquaires, statuettes de la Vierge avec l'Enfant. Argent doré, France.

Calice; la tige est ornée d'émaux champlevés et d'un nœud avec des médaillons peints en émaux translucides : Jésus sortant du sépulcre, la Vierge, les saints Jean, Pierre, Paul. Cuivre doré, Toscane.

Couronne pour statue, avec le pélican en médaillon. Argent doré et émaillé, Espagne.

Couronne pour statue ; elle est fermée par de petites plaques à charnières, décorées de pierres précieuses en cabochons et d'émaux clairsemés. Argent doré, Allemagne.

Croix processionnelle décorée sur les deux faces de plaquettes quadrilobées en or, montrant en émaux peints Dieu le Père, la Vierge et divers saints; Jésus crucifié est en relief. Cuivre argenté et doré, Toscane.

La Vierge et l'Enfant; le groupe est placé dans une grotte ; au dehors on voit arriver de loin les rois mages à cheval. Cuivre doré, Bourgogne.

Partie du reliquaire en forme de châsse (fig. 19). Bronze argenté et doré, Venise.

XVIe SIECLE : Reliquaire avec les statuettes de la Vierge avec l'Enfant, les saintes Anne et Marie-Madeleine, les saints Crépin, Crépinien et Ambroise. Argent avec quelques parties dorées, Flandres.

Calice; sur le pied Jésus crucifié, saints et emblèmes de la Passion. Argent doré, Espagne. — Pieta, le Christ est soutenu par deux anges. Fer incrusté d'or, Lombardie. — Crucifixion ; le Christ entouré des deux larrons ; au bas de la croix, la Vierge et saint Jean en argent, les vêtements dorés, Allemagne.

L'Adoration des Bergers dans un tabernacle ; deux femmes se tiennent sur les côtés; un médaillon avec Dieu

Cliché Alinari

Fig. 21. — AQUAMANILLE. — CAVALIER
Bronze. — France, XIIIe siècle
(Collection Carrand)

le Père est dans le fronton, et sur la base deux anges soutiennent le calice avec l'hostie. Cuivre et bois doré, France.

De l'Italie du XIVe siècle, plusieurs croix processionnelles superbes, dont une de l'art florentin : le Christ à trois clous est entièrement en relief de cuivre doré, sans émail, mais la Vierge, saint Jean, Isaïe, l'Agnus Dei, les quatre Évangélistes sont figurés en émaux translucides ; du même genre des fragments de reliquaires, de calices et d'autres objets pour le culte.

Des XIVe, XVe et XVIe siècles, il y a dans la collection bien d'autres pièces, monstrances, calices, reliquaires et fragments, boutons et fermoirs de chape, plaquettes niellées, baisers de paix, statuettes, etc. Nous avons dû nous borner à quelques mentions, et encore l'avons-nous fait en termes de catalogue ; elles suffiront peut-être à faire sentir approximativement la richesse de la série.

LES CAMÉES, INTAILLES

La suite des camées et intailles commence au XIe siècle, mais elle ne prend d'importance relative qu'au XVIe. Quelques pièces byzantines des Xe, XIIe et XIIIe siècles, avec saint Georges, saint Théodore, saint Jean-Baptiste sont en pâte de verre d'un travail peu précis du reste.

Les véhicules des autres sont les matières généralement employées, mais l'agate et la coquille dominent de beaucoup. L'Italie du XVIe siècle nous montre des têtes d'empereurs romains et des scènes de la mythologie ; une des plus belles intailles, en cristal de roche, représente les Trois Grâces, elle est attribuée à Bernardi de Castelbolognese. Sur un très beau camée à double face, en diaspre sanguin, sont *l'Adoration des Bergers* et *la Déposition de la Croix*.

L'art français n'apparaît qu'au XVIe siècle également. La plus intéressante pièce est une allégorie religieuse. Au centre une fontaine à vasque avec l'inscription FONS MISERICORDIE. Le Christ nu, nimbé, couronné d'épines, les bras ouverts, surgit de la vasque ; de ses plaies jaillit de l'eau. A côté de la fontaine est agenouillé un gentilhomme ; dans le ciel quatre chérubins ; fond de paysage. Le camée conçu dans un sentiment juste est d'un bon travail technique. Plusieurs camées ont été inspirés par des plaquettes italiennes : *la Vierge et l'Enfant*, avec l'inscription *Ave Regina cœlorum, la Crucifixion, l'Abondance, Bacchante et Satyre*. Le XVIIe siècle français n'a que la tête de *Henri IV* et une *Annonciation*.

L'Allemagne a très peu de pièces : un saint Jean-Baptiste sculpté dans l'anthracite.

LES MÉDAILLES, JETONS ET SCEAUX

Les médailles sont du XIVe et du XVe siècle ; elles

Cliché Alinari.

Fig. 22. — CROIX D'AUTEL
Argent doré et émaillé. — Toscane, fin du XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari.

Fig. 23. — AQUAMANILLE. — CAVALIER COMBATTANT UN DRAGON
Bronze. — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari.

Fig. 24. — CROIX PROCESSIONNELLE
Cuivre doré et émaillé. — Sienne, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Arnoux

Fig. 25. — BIJOUX DU XIe AU XIVe SIECLE *(Collection Carrand)*

A Fermoir en or. — Pierres turquoises bleues et rouges (Orient, XIe siecle).
B Fermoir en or. — Pierres vertes, bleues et rouges (Orient, XIe siecle).
C Boucles d'oreilles en or. — (Art mauresque, XIIe siecle).
D Collier en or. — (Art mauresque, XIIe siecle).
E Fermoir en or. — Pierres rouges et vertes sur feuilles de chêne. Lion et lionne en relief (France, XIIIe siecle).
F Anneau en or. — Pierres bleues (France, XIVe siecle).
G Anneau en or. — Traces d'email, perles, têtes de dragons (France, XIVe siecle).

Cliché Alinari.

Fig. 26. — BIJOUX DU Ve AU IXe SIÈCLE. — *(Collection Carrand)*

H Boucles d'oreilles. — Or et perles (Rome, ve siècle).
I Boucles d'oreilles. — Or, pierres bleues et blanches (Orient, ve siècle).
J Boucle d'oreille. — Or, pierres vertes (Orient, ve siècle).
K Boucle d'oreille. — Or (les pierres manquent) (Orient, ve siècle).
L Boucle d'oreille. — Or, pierres vertes et rouges. Au revers, buste d'empereur couronné (Orient, vie siècle).
M Fibule. — Or sur bronze. Verroteries rouges. Oiseaux de proie (France, viie siècle).
N Fibule. — Or sur bronze. Verroteries rouges et blanches. Pierres vertes brutes. Nacres (France, viie siècle).
O Fibule. — Argent doré. Verroteries rouges (France, viie siècle).
P Fibule. — Argent et or, pierres vertes et rouges (France, viie siècle).
Q Épingle (?). — Or, bronze, filigrane. Pierres bleues et rouges (France, viiie siècle).
R Épingle. — Or, filigrane, pierres rouges (France, ixe siècle).
S Anneau. — Or, pierres rouges et bleues brutes (France, ixe siècle).
T Anneau. — Or, verroteries rouges (France, ixe siècle).
U Fibule. — Or et bronze, pierres rouges, vertes et bleues (France, ixe siècle).
V Plaquette de collier. — Or, pierres vertes (Italie, ixe siècle).

sont presque toutes italiennes. On remarque un empereur Constantin du XIVe siècle, puis une belle suite du XVe siècle italien.

Ce fut Vittore Pisano, *dit* Pisanello (1380-1456), qui remit en vogue les portraits en médaillons qui ont été si répandus depuis ; il était peintre et sculpteur. Il signait ses médaillons *Pisani Pictoris opvs*, c'est-à-dire que dans ses sculptures il se qualifiait de peintre à l'exemple d'Orcagna qui, en 1359, a signé son célèbre tabernacle sculpté de l'oratoire d'Or San Michele, *Andreas Cionius pictor florentinus.*

Cliché Alinari

Fig. 27. — DONATELLO (ATTRIBUÉ À). — PATERA MARTELLI
Bronze. — Florence. XVe siècle
(*Collection Carrand*)

A cette occasion on peut faire remarquer que, dans les écrits et les harangues, on fait abus de langage en répétant qu'au XVe siècle, les artistes italiens pratiquaient simultanément plusieurs arts. Sans doute, un certain nombre étaient dans ce cas, mais ce nombre est beaucoup plus limité qu'on se le figure. Si nous consultons Vasari dans ses biographies d'artistes du XIVe siècle jusque vers la fin du XVIe, éditées en 1550 pour la première fois, nous trouvons :

Peintres 120 ;
Sculpteurs 34 ;

Architectes 13;
Architectes et Sculpteurs 18;
Peintres et Sculpteurs 6;
Peintres et Architectes 6;
Peintres, Sculpteurs et Architectes 4.

Sans doute, Vasari ne cite pas tous les artistes antérieurs à son époque et de son temps, mais son ouvrage peut servir de base à une classification; il montre que sur 201 artistes nommés, 34 seulement ont pratiqué avec succès plusieurs arts à la fois.

Du xve siècle italien, la collection possède : les Malatesta, par Vittore Pisano et Matteo de' Paste ; Auguste, par Cristoforo Geremia, et de médailleurs inconnus : Laurent le Magnifique, Charles le Téméraire, Maximilien Ier, Gino Vecchietti, Charles VIII de France, Alphonse d'Este.

Le xve siècle de France est représenté par Louis XII et Anne de Bretagne; le xvie siècle par Philibert de Savoie et Marguerite d'Autriche de l'orfèvre Marende de Bourg-en-Bresse.

Cliché Alinari.

Fig. 28. — CHANDELIER
Bronze. — Allemagne, XIIe siècle
(Collection Carrand)

Le xvie siècle italien a laissé de Leone Leoni, Alexandre Doria et Philippe II d'Espagne ; de Pontormo de Sienne, Marguerite d'Autriche. Le xvie siècle allemand montre l'empereur Maximilien Ier, Martin Luther, Ferdinand d'Autriche, roi des Romains. Le xviie siècle français a une série par notre Guillaume Dupré : Henri IV, Marie de Médicis, Louis XIII, Victor-Amédée de Savoie, Marie-Madeleine d'Autriche. Les jetons sont presque tous français et du xvie siècle, et sont aux armes de France ou de Paris.

Parmi les sceaux on remarque ceux d'Abbeville du xiiie siècle, de la *Mère folle* de Dijon du xve siècle.

L'horlogerie française a quelques montres du xve siècle; sur une pièce du xvie siècle on lit *Marc Girard, à Bloys;* sur une autre, *Bocheron, à Paris ;* sur

Cliché Alinari.

Fig. 29. — COFFRET
Bronze doré. — France, xvie siècle
(Collection Carrand)

des montres du XVIIe siècle, *Fieret, à Montpellier* et *J. Vallier, à Lyon*.

L'Allemagne n'a que peu de montres malgré son importante production.

L'Italie n'a presque rien ; l'horlogerie n'ayant jamais été très cultivée dans ce pays. En somme, la série des camées, médailles et jetons n'a qu'un intérêt secondaire par rapport aux autres suites.

LES BIJOUX

Louis Carrand avait une prédilection pour les bijoux ; il a mis un soin particulier à en réunir plus de deux cents du

Cliché Vinet

Fig. 30. — VASE A RAFRAICHIR
Bronze. — Venise, fin du XVe siècle
Collection Carrand

V^e au XVIIe siècle. Je renonce à les décrire. Un papillon piqué sur le carton d'un entomologiste ne peut donner la sensation de la bestiole folâtrant dans l'air en agitant, avec grâce et légèreté, ses ailes diaphanes délicatement coloriées ;

il en est de même pour un bijou posé dans une vitrine. Il est là inerte et abandonné, privé des rayons lumineux qui font vibrer les pierres précieuses et de la personne dont il a mission de rehausser la beauté ou la dignité. Lorsque j'aurai dit que la pièce la plus importante de la collection est orientale et du VIe siècle, que c'est une boucle d'oreille en or en forme d'anneau ; que le pendant circulaire se compose d'une pierre verte entourée de huit pierres rouges enchâssées ; qu'au revers est en buste un empereur couronné qu'on croit être Anastase, mort en 518, j'aurai peut-être donné la composition du joyau, mais je n'aurai fait comprendre ni la beauté de l'objet, ni les qualités expressives des matières.

Pour les mêmes raisons, les reproductions sont également insuffisantes ; mais après tout, elles sont encore préférables à un texte ; aussi nous nous bornerons à quelques gravures et à de simples nomenclatures.

Nos reproductions ne vont pas au delà du XIVe siècle, mais, des XVe, XVIe et XVIIe siècles, il y a encore de nombreux objets en or et en argent doré : anneaux, épingles, amulettes, médaillons, boucles d'oreilles, croix pastorales, boucles de ceinture, etc., d'origines italienne, française et allemande. Du XVIe siècle français on remarque un très bel anneau d'or émaillé en partie avec l'inscription : CELE TOMMAL AU HAINEUX ENVIEUX A CELLA FIN C LNEN SOYENT JOYEUX. Je laisse à l'érudition le souci de l'interprétation.

Voici l'énumération et l'indication d'origine des bijoux que nous reproduisons aux planches 25 et 26.

Planche 25

BIJOUX DU XIe AU XIVe SIÈCLE

A. (ORIENT). — Fermoir en or, pierres turquoises bleues et rouges. XIe siècle.

Cliché Alinari.

Fig. 31. — VASE A RAFRAICHIR
Bronze. — Venise, fin du XVe siècle
(Collection Carrand)

B. (ORIENT). — Fermoir en or, pierres vertes, bleues et rouges. XIe siècle.

C. (MAURESQUE). — Boucles d'oreilles en or. XIIe siècle.

D. (MAURESQUE). — Collier en or. XIIe siècle.

E. (FRANCE). — Fermoir en or, pierres rouges et vertes sur feuilles de chêne ; lion et lionne en relief. XIIIe siècle.

F. (France). — Anneau en or, pierres bleues. XIVe siècle.
G. (France). — Anneau en or, traces d'émail, perles, têtes de dragons en relief. XIVe siècle.

Planche 26

BIJOUX DU Ve AU IXe SIÈCLE

H. (Rome). — Boucles d'oreilles, or et perles. Ve siècle.
I. (Orient). — Boucles d'oreilles, or, pierres bleues et blanches. Ve siècle.
J. (Orient). — Boucle d'oreille, or, pierres vertes. Ve siècle.
K. (Orient). — Boucle d'oreille, or, les pierres manquent. Ve siècle.
L. (Orient). — Boucle d'oreille, or, pierres vertes et rouges ; au revers, buste d'empereur couronné. VIe siècle.
M. (France). — Fibule, or sur bronze, verroteries rouges dont quelques-unes représentent somremairement des oiseaux de proie. VIIe siècle.

Cliché Alinari. *Fig. 32.* — BASE DE CHENET
Bronze. — Venise, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Lévy. *Fig. 33.* — FLAMBEAU
Bronze doré et argenté. — Ombrie, XVIe siècle
(Collection Carrand)

N. (France). — Fibule, or sur bronze, verroteries rouges et blanches, pierres vertes brutes, nacres. VIIe siècle.
O. (France). — Fibule, argent doré, verroteries rouges. VIIe siècle.
P. (France). — Fibule, argent et or, pierres vertes et rouges, verroteries rouges et vertes. VIIe siècle.
Q. (France). — Epingle (?), or, bronze, filigrane, pierre bleue, verroteries rouges. VIIIe siècle.
R. (France). — Epingle, or, filigrane pierres rouges. IXe siècle.
S. (France). — Anneau, or, pierres rouges et bleues brutes. IXe siècle.
T. (France). — Anneau, or, verroterie rouge. IXe siècle.
U. (France). — Fibule, or et bronze, pierres rouges, vertes et bleues. IXe siècle.
V. (Italie). — Plaquette de collier, or, pierres vertes. IXe siècle.

LES BRONZES

Le Musée National possède une suite incomparable de bronzes florentins, mais il était médiocrement pourvu de bronzes étrangers et de la Haute-Italie. Carrand lui a

apporté l'Orient, la France, l'Allemagne, les Flandres et diverses régions de l'Italie, du VIIe au XVIIe siècle ; le seul contingent de Venise dépasse cinquante pièces. Presque tous les objets orientaux : coupes, aquamanilles, chandeliers, brûle-parfums, unis ou damasquinés d'or et d'argent sont du XVIe siècle ; ils ne présentent rien de particulier.

Parmi les ustensiles liturgiques chrétiens les plus anciens, Mgr Barbier de Montault, prélat de la chambre apostolique, très érudit, avait remarqué un objet dont, faute de temps, il n'avait pu se rendre un compte exact. De Poitiers, où il demeurait, il m'avait prié d'étudier la pièce ; je lui ai envoyé rapport et photographies, mais la mort l'a empêché d'en profiter.

C'est, en apparence, une sorte de petit mortier en bronze haut de 0m,11 et large de 0m,12 à l'ouverture, mais en réalité c'est un bénitier portatif comme le prouvent des anneaux d'attache et l'état net de l'intérieur. Sur la périphérie sont figurés en bas-reliefs, d'une manière sommaire, des sujets assez difficiles à déterminer. J'ai cru y reconnaitre : *La Visitation ; l'Annonciation.* La Vierge tient un fuseau à la main, et l'ange Gabriel s'ap-

Cliché Alinari. *Fig. 34.* — BRONZE. — Venise, fin du XVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 35.* — BRONZE. — Italie, fin du XVe siècle
(Collection Carrand)

proche muni d'un bâton de voyageur. Il y a à Ravenne un sarcophage du VIIIe siècle où *l'Annonciation* est représentée à peu près de la même manière ; *La Nativité.* La Vierge Marie et saint Joseph paraissent endormis ; c'est peut-être un exemple unique dans la scène de *la Nativité ; l'Adoration des rois Mages.* Les rois sont coiffés du bonnet phrygien ; *les Saintes Femmes au Sépulcre ; l'Incrédulité de saint Thomas ; Jésus bénissant.*

Carrand avait marqué la pièce comme d'origine syriaque et du VIIe siècle ; depuis, on l'a maintenue au VIIe, mais on l'a donnée à l'Allemagne, malgré une inscription et une croix grecques qu'on distingue assez bien ; les figures n'ont pas plus le caractère oriental qu'occidental. Quoi qu'il en soit l'objet est d'une haute curiosité.

De l'Allemagne du XIIe et du XIIIe siècle, nous avons des chandeliers fantastiques (fig. 28), et, en bronze doré, les statuettes des quatre Évangélistes d'un bon travail. Puis on passe au XVIe siècle avec des chandeliers, des encriers et des guerriers à pied et à cheval, sans grand intérêt.

Des Flandres des XIIIe et XIVe siècles, des récipients de formes diverses, à becs et anses en figures d'animaux ; du XVe siècle plusieurs chandeliers en forme de bouffons et un beau plat avec l'Annonciation en repoussé ; du XVIe siècle, une sonnette avec l'inscription : ME FECIT JOANNES A FINE Ao 1551 ; du XVIIe siècle, une belle statuette dorée de saint Jean-Baptiste.

Les bronzes français font oublier les allemands et les flamands ; ils débutent par un Crucifix et un roi David du XIIe siècle et par des aquamanilles du XIIIe et du XIVe siècle (fig. 20, 21 et 23). Ces pièces sont d'un ordre supérieur et dominent de haut tous les aqua-

Clichés Alinari.

Fig. 36. — LAMPE
Bronze. — Venise. XVIe siècle
(Collection Carrand)

Fig. 37. — LAMPE
Bronze. — Venise. XVIe siècle
(Collection Carrand)

manilles du même genre des autres pays. Le cavalier à la lance est pour les uns un prince suédois et pour les autres un prince anglais.

Dans une collection, les pièces hors ligne font du tort aux voisines ; aussi nous ne relevons des autres bronzes français que des statuettes d'anges et de saint Michel, quelques mortiers et chandeliers du XIVe siècle et un beau coffret (fig. 29) en bronze doré du XVIe siècle.

L'inventaire est sobre de noms de sculpteurs italiens, et il faut reconnaître qu'il a raison.

Voici, par exemple, *Satyre et Bacchante* (fig. 27). La pièce est connue sous la dénomination de *Patera Martelli*, le nom de l'un de ses propriétaires. Carrand ne fait que l'attribuer à Donatello (1386-1466), et cette réserve est prudente. Dans l'œuvre de ce grand artiste il y a de très grandes différences de style, même dans les ouvrages qui datent à peu près de la même époque. Ainsi de 1411 à 1415, Donatello exécuta pour l'oratoire d'Or-San-Michele, trois statues ; saint Marc pour l'*Arte* des liniers et des fripiers ; saint Pierre pour l'*Arte* des bouchers et saint Georges pour l'*Arte* des armuriers (1). Ces statues sont toujours dans leurs tabernacles ; il y a de telles différences

(1) La statue originale en marbre de Donatello a été déposée au Musée national et à sa place on a mis une statue en bronze.

Cliché Alinari.

Fig. 38. — SOUBASSEMENT
Bronze. — Venise. XVIe siècle
(Collection Carrand)

entre elles qu'on a peine à croire qu'elles sortent du même atelier. Saint Georges est noble, calme, fier sans arrogance, on sent qu'il sort vainqueur du combat; la statue est un chef-d'œuvre absolu; saint Pierre, au contraire, est lourd et mal pondéré comme proportions; saint Marc, également, est médiocre; les fripiers ne furent pas satisfaits du modèle en terre présenté par Donatello, et le firent retoucher par un autre sculpteur.

Le contrat passé par la corporation avec Donatello et d'autres documents nous apprennent que les sculpteurs florentins du xve siècle livraient en vingt mois une statue en marbre d'environ 2^m,30 de haut.

Nous, habitants de Florence, nous hésitions parfois dans les attributions des sculptures que nous avons en permanence sous les yeux sur la voie publique; s'il en est de bien caractérisées, d'autres ne le sont nullement : tel bas-relief est par les uns donné à Rosselino, et par les autres à Desiderio da Settignano; telle Madone peut être aussi bien de Donatello que de Michelozzo. Nous savons, par Vasari, que du vivant de Donatello, son élève Vellano de Padoue imitait si bien son maître qu'on confondait leurs œuvres.

Il y a de ces incertitudes un exemple à citer. A l'exposition donatellesque de 1886, Carrand avait envoyé un Cupidon tirant de l'arc, caractérisé par les yeux en argent; on l'accordait à Donatello; à présent l'étiquette porte : art vénitien.

Cliché Alinari. *Fig. 40.* — BRULE-PARFUMS
Bronze doré. — Venise, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 39.* — BRULE-PARFUMS
Bronze doré. — Venise, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Le saint Luc-d'Or-San-Michele est attribué sans raison, tantôt à Jean Bologne, tantôt à son élève Francavilla. S'il y a des doutes sur certains ouvrages des grands sculpteurs florentins, à plus forte raison pouvons-nous être en garde contre diverses attributions de l'inventaire concernant les artistes de second plan, tels que Briosco, Foppa, Fortezza et d'autres que nous trouverons aux plaquettes.

La Venise du xve siècle est magnifiquement représentée par deux récipients destinés, paraît-il, à rafraîchir le vin (fig. 30 et 31); ce sont les plus belles pièces des bronzes de Carrand qui ne comprenaient que des objets de moyennes ou de petites dimensions. Du xve siècle et de Venise également, un projet de fontaine (fig. 34), divers statuettes, chandeliers (fig. 35).

Le xvie siècle vénitien nous montre un soubassement (fig. 38), des figures fantastiques, une base de chenet (fig. 32), des lampes (fig. 36 et 37). A propos de lampes, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que vers le milieu du xvie siècle, on se servait à Venise du pétrole comme moyen d'éclairage. J'ai, en effet, relevé dans les comptes du peintre vénitien Lorenzo Lotto (1480-1556?) l'achat d'une *lampade di pitriolo!*

On remarque particulièrement de la fin du xvie siècle, deux très beaux brûle-parfums (fig. 39 et 40) en bronze doré dans ce goût que Venise avait emprunté à l'Orient.

(A suivre.) GERSPACH.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 32 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Août 1904

Cliché Alinari.

Fig. 41. — PLAQUETTES ITALIENNES EN BRONZE. — *(Collection Carrand)*

A Sacrifice à Minerve. — Venise, xve siècle.
B La Vierge et l'Enfant. — Florence, xve siècle.
C Amours jouant. — xve siècle.
D Alphonse d'Aragon, roi de Naples, par Paolo de Raguse. — xve siècle.
E Le Baptême du Christ. — Venise, xve siècle.
F David vainqueur de Goliath, par Moderno. — Fin du xve siècle.
I La Vierge et l'Enfant, par Moderno. — Fin du xve siècle.
J Allégorie : La Fuite du Temps, par Moderno. — Fin du xve siècle.
K Combat de cavalerie, par Moderno. — Fin du xve siècle.
L Allégorie : La Calomnie, par Bronzino, dit il Bronzino (1470-1532).
M Le Triomphe maritime d'Andrea Doria, par Leone Leoni (1509-1590).

LA COLLECTION CARRAND[1]

AU

Musée National de Florence

Cliché Alinari.

Fig. 42. — CYBÈLE
Bronze attribué à Alari Bonacolsi, dit l'Antico (1460-1528)
(Collection Carrand)

II

LES BRONZES *(Suite)*

De la Haute-Italie, hors de Venise, mais principalement des ateliers de Padoue, Carrand a réuni quelques petits bronzes attribués sans restrictions à :

CARADOSSO FOPPA DE MILAN (1452-1527), orfèvre et sculpteur. — Coffret et boîte avec des centaures.

PIER JACOPO ALARI BONACOLSI dit l'ANTICO (1460-1528). — Cybèle aux yeux en argent (fig. 42).

ANDREA BRIOSCO dit RICCIO (1470-1532), architecte et sculpteur. — *L'Abondance* (fig. 44). — *Pomone ?* — *Un Satyre* (fig. 46). — Pot et sonnette (fig. 45). (La statuette de la sonnette a été ajoutée postérieurement.)

Riccio est rappelé maintes fois encore dans l'inventaire, mais avec moins d'assurance.

ORAZIO FORTEZZA DA SEBENICO (Dalmatie). — Grand plat décoré de médaillons gravés avec des sujets de l'histoire romaine, daté de 1557. — Vase à eau, même style.

Le XVIIe siècle est moins fourni que les précédents, on peut le passer sous silence.

Nous allons maintenant prendre les plaquettes. Les photographies nous dispensent d'entrer dans des descriptions.

LES PLAQUETTES EN MÉTAL

Carrand a réuni un grand nombre de ces objets longtemps délaissés, mais très recherchés depuis une trentaine d'années.

J'ignore si la collection du Bargello est la plus importante du genre, mais on m'assure qu'elle est dans les premiers rangs. L'érudit Molinier, dans son volume, *les Plaquettes*, paru en 1886, ne mentionne pas Carrand parmi les collectionneurs qu'il cite;

(1) Voir *les Arts*, n° 31.

Cliché Alinari

Fig. 43. — PLAQUETTES ITALIENNES EN BRONZE

N Hercule d'Este (?). — Venise, fin du xve siècle.
O Orphée, par Moderno. — Fin du xve siècle.
P La Mort d'Orphée, par Moderno. — Fin du xve siècle.
Q Garde d'épée, par Moderno. — Fin du xve siècle.
R Garde d'épée, par Moderno. — Fin du xve siècle.
S Lucrèce, par Moderno. — Fin du xve siècle.
T Allégorie à la Mort, par J. Alari Bonacolsi, dit l'Antico [illegible]
U La Déposition au Sépulcre, par Andrea Briosco, dit [illegible]
V Allégorie à l'Union, par G. Francesco Bonzagni [illegible]
X Ariane dans l'île de Naxos, par G. Francesco Bonzagni [illegible]
Y La Virginité. — xvie siècle.

(Collection Carrand)

c'est peut-être parce qu'à cette date Carrand avait quitté la France.

On sait que, sous la dénomination générale de plaquettes, on comprend des petits bas-reliefs : garnitures de coffrets et de miroirs, baisers de paix, boutons de chape, gardes d'épées, pièces de harnachement, etc. Si elles reproduisent souvent des pièces d'orfèvrerie, des sculptures, des tableaux, des gravures, il en est aussi qui sont des œuvres originales.

Les artistes qui les ont produites sont des orfèvres, des médailleurs, des graveurs de sceaux, des sculpteurs, des ciseleurs, des fondeurs, mais cependant, sauf de très rares exceptions, on ne trouve, d'une façon certaine, dans les noms qui ont été conservés, aucun des grands artistes de la Renaissance ; aussi l'érudition a dû se borner à rapprocher certaines pièces de la manière de Donatello, de Mino, de Cellini et de quelques autres.

Les plaquettes sont, en général, des œuvres agréables et intéressantes ; on comprend qu'elles soient recherchées, mais comme il arrive souvent, on a exagéré leur importance : mon ami regretté feu Muntz, a été jusqu'à écrire que l'histoire de la plaquette est « l'histoire de l'influence des petits arts sur les grands ». Je crois que c'est juste le contraire : la plaquette a vulgarisé certains ouvrages du grand art, c'est évident, mais on peut se demander où sont les ouvrages du grand art qui résultent sûrement des plaquettes ?

Carrand n'avait qu'une seule plaquette antérieure au xve siècle ; elle représente un saint en demi-figure entouré d'ornements ; il l'attribue au xiiie siècle et à l'art byzantin.

Le reste est italien, allemand et français.

Un assez grand nombre de pièces semblables à celles de Carrand, ou avec quelques variantes, se trouvent dans les musées et les collections particulières ; d'autres sont probablement uniques ; comme je ne suis pas en mesure d'établir la nomenclature des unes et des autres, et en raison de l'intérêt qu'on porte maintenant à ces objets, je prends le parti le plus simple, celui de donner la liste sommaire de toutes les plaquettes de la collection avec les origines mentionnées dans l'inventaire.

Je ne mentionne qu'une seule fois les plaquettes qui sont en plusieurs exemplaires ; celles qui ne sont pas désignées comme étant en plomb sont toutes en bronze. Voir les planches 41 et 43 et les figures 47, 48 et 49.

Voici la liste des plaquettes reproduites :

Planche 41

PLAQUETTES ITALIENNES EN BRONZE

A. *Sacrifice à Minerve* (Venise, xve siècle).
B. *La Vierge et l'Enfant* (Florence, xve siècle).
C. *Amours jouant* (xve siècle).
D. *Alphonse d'Aragon, roi de Naples,* par Paolo da Ragusa (xve siècle).
E. *Le Baptême du Christ* (Venise, xve siècle).
F. *David vainqueur de Goliath*, par Moderno (fin du xve siècle).
I. *La Vierge et l'Enfant*, par Moderno (fin du xve siècle).
J. *Allégorie à la fuite du Temps*, par Moderno (fin du xve siècle).
K. *Combat de cavalerie*, par Moderno (xvie siècle).
L. *Allégorie à la Calomnie*, par Briosco dit il Riccio (1470-1532).
M. *Le triomphe maritime d'Andrea Doria*, par Leone Leoni (1509-1590).

Planche 43

N. *Hercule d'Este (?)* (Venise, fin du xve siècle).
O. *Orphée*, par Moderno (fin du xve siècle).
P. *La mort d'Orphée*, par Moderno (fin du xve siècle).
Q. *Garde d'épée*, par Moderno (fin du xve siècle).
R. *Garde d'épée*, par Moderno (fin du xve siècle).
S. *Lucrèce*, par Moderno (fin du xve siècle).
T. *Allégorie à la Mort*, par P.-J. Alari Bonacolsi dit l'Antico (1460-1528).
U. *La Déposition au Sépulcre*, par Andrea Briosco dit il Riccio (1470-1532).
V. *Allégorie à l'Union*, par G. Francesco Bonzagni (1470(?)-1545).
X. *Ariane dans l'île de Naxos*, par G. Francesco Bonzagni (1470(?)-1545).
Y. *La Virginité (?)* (xvie siècle).

Cliché Alinari.

Fig. 44. — L'ABONDANCE
Bronze, par Andrea Briosco dit Riccio (1470-1532
(Collection Carrand)

Je donne ces listes sans commentaires, d'après l'inventaire de Carrand et les notes de feu Rossi, l'ancien conservateur du Bargello. Les attributions sont-elles inattaquables?

Cliché Alinari

Fig. 15. — POT ET SONNETTE
Bronze, par Andrea Brioseo, dit Riccio (1470-1532)
La statuette ajoutée postérieurement n'est pas de Riccio
(Collection Carrand)

Je ne le crois pas, mais je ne me charge pas de les attaquer. J'ai remarqué simplement que dans les suites attribuées à un artiste, notamment à Moderno, il y avait des différences de style très sensibles. Et puis, il y a la mode : c'est Riccio et Moderno qui ont la faveur, et le collectionneur se laisse volontiers persuader qu'il peut conserver ces noms sur son catalogue.

Pour simplifier, je dresse les listes comme il suit :

1° Auteurs inconnus de Florence, de Venise et des autres régions de l'Italie des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

2° Auteurs dénommés de l'Italie des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

3° Flandres et Allemagne.

4° France.

1° Auteurs inconnus

FLORENCE, XVe SIÈCLE

Jésus-Christ, en buste.

La Vierge et l'Enfant (reproduit planche 41 — B).

La Vierge et l'Enfant; l'Enfant pose un doigt sur la bouche de sa mère. — *Jésus-Christ :* demi-figure ; de la main droite il bénit, de la gauche il tient un livre ouvert sur les mots : EGO SVM LVX MVNDI VIA. V.

Un saint : demi-figure ; imberbe, tête nue.

Un saint : demi-figure ; une main sur la poitrine, un livre dans l'autre.

Sainte Marie Madeleine.

Scène de chasse.

Amours jouant (reproduit planche 41 — C).

La Vierge et l'Enfant, entre deux candélabres.

La Vierge et l'Enfant.

Diane, en buste.

VENISE, XVe SIÈCLE

Le Baptême du Christ (reproduit planche 41 — E).

Pieta.

La Vierge allaitant l'Enfant.

La Vierge et l'Enfant, avec plusieurs anges. — *Un Sacrifice à Minerve.* — *Saint Georges combattant le Dragon.* — *La Vierge et l'Enfant.* — *La Vierge et l'Enfant*, entourés d'anges et de saints. — *Scène de la vie d'un saint.* — *Hercule d'Este*, en buste (reproduit planche 43 — N).

VENISE, XVIe SIÈCLE

Judith, avec le sabre et la tête d'Holopherne. — *La Vierge avec l'Enfant et saint Jean.*

RÉGIONS D'ITALIE DIVERSES, XVIe SIÈCLE

La Virginité. — *Jupiter.* — *Le Christ.* — *La Légende de Virgile.* — *Allégorie au Mensonge.* — *L'Union*, avec l'inscription : CONSOCIATIO. RERVM. DOMINA. — *La Mort d'Hercule*, avec l'inscription : ASPRA MORTE FELITER. — *Saint Paul*, l'épée d'une main, le livre dans l'autre. — *Une femme*, dans une main un marteau, dans l'autre un clou (plomb). — *Danseuse.* — *Le Couronnement de la Vierge.*

2° Auteurs italiens dénommés des XVe, XVIe et XVIIe siècles.

BARTOLOMEO MELIOLI (1448-1514), médailleur : *Méléagre.*

Cliché Alinari

Fig. 16. — SATYRE
Bronze, par Andrea Brioseo, dit Riccio (1470-1532)
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 47.* — PLAQUETTE
Plomb. — Allemagne, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 48.* — PLAQUETTE
Plomb. — Allemagne, XVIe siècle
(Collection Carrand)

CARADOSSO FOPPA (1452-1545), sculpteur et orfèvre : *Un Triomphateur antique*, avec le mot BRVG.

VITTORE GAMBELLO, dit CAMELIO (1460 ?-1524), médailleur, graveur de monnaies, orfèvre : *Un Sacrifice antique*, avec l'inscription : OP. VICTORIS CAMELI V.

PAOLO DA RAGUSA, a travaillé au XVe siècle : *Alphonse d'Aragon, roi de Naples*, en buste (reproduit planche 41 — D).

PIER JACOPO ALARI BONACOLSI, dit l'ANTICO (1460-1528), médailleur : Revers d'une médaille de Gian Francesco Gonzaga ; *Allégorie à la Mort* (reproduit planche 43 — T).

GIAN FRANCESCO BONZAGNI (1470 ?-1545), médailleur : *Ariane dans l'île de Naxos* (reproduit planche 43 — X) ; *Allégorie à l'Union* (reproduit planche 43 — V) ; *Bacchante endormie et Satyres.*

ANDREA BRIOSCO, dit IL RICCIO (1470-1532), architecte et sculpteur : *Judith :* elle met dans un sac la tête d'Holopherne ; *la Déposition au sépulcre*, au revers la lettre **R** (reproduit planche 43 — U) ; *le Passage de l'Hellespont ; le Triomphe d'un héros ; la Renommée ; Bacchante ; Allégorie à la Calomnie.*

Cliché Alinari. *Fig. 49.* — PLAQUETTE
Plomb. — Allemagne, XVIe siècle
(Collection Carrand)

MODERNO : La sagacité de la critique n'est pas encore arrivée à identifier cet artiste, qui n'est connu que par son surnom ; on estime qu'il a travaillé dans la dernière période du XVe siècle et dans la première du XVIe. *David vainqueur de Goliath* (reproduit planche 41 — F); *la Vierge et l'Enfant*, avec saint Jérôme et saint Bartholomé; *la Vierge et l'Enfant*, avec des anges (reproduit planche 41 — I); *la Vierge et l'Enfant ; la Crucifixion ; la Déposition au sépulcre par saint Jean et Joseph d'Arimathie ; la Déposition au sépulcre par saint Jean et Marie-Madeleine ; la Déposition au sépulcre par la Vierge et saint Jean ; l'Apparition du Christ aux apôtres ; la Chute de Phaéton* (plomb) ; *Hercule et Cacus ; Hercule et Géryon ; Hercule et le lion de Némée ; Orphée dompte les animaux* (reproduit planche 43 — O);

Fig. 50-51. — COFFRETS A AUMÔNE
Fer. — France, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Clichés Alinari.

Fig. 52-53. — SERRURES
Fer. — France, XVe siècle
(Collection Carrand)

la Mort d'Orphée (reproduit planche 43 — P) ; *Lucrèce se poignardant* (reproduit planche 43 — S) ; *Allégorie à la fuite du temps* (reproduit planche 41 — J) ; *Jason; un Combat,* avec les mots DVBIA. FORTV. M. (reproduit planche 41 — K) ; *Allégorie antique ; Trophée d'armes.*

Leone Leoni (1509-1590), médailleur : *Triomphe maritime d'Andrea Doria ; Hercule combattant l'hydre* (reproduit planche 41 — M). — Antonio Abondio (1538-1591) : *la Vierge allaitant l'Enfant,* avec les lettres AN. AB. — Massimiliano Soldani (1658-1740) : *le Triomphe de Galathée,* avec l'inscription : DOS : IN. CANDORE et la date M.S. 1685.

FLANDRES

La Légende du roi de Mercie, xve siècle. — *Les Infants Albert et Isabelle,* fin du xvie siècle.

ALLEMAGNE, XVIe SIÈCLE

Saturne. — La Justice de Trajan. — L'Enfant prodigue gardant les pourceaux. — Le Retour de l'Enfant prodigue.— Combat entre cavaliers et fantassins. — Bacchanale. — Bacchanale avec Silène (plomb). — *Saint Georges combattant le dragon* (plomb). — *La Charité. — La Chasse au lièvre.— Chérubin ailé* (plomb). — *Deux Amours. — Une Martyre,* une palme d'une main, un calice avec l'hostie de l'autre (plomb). — *Sainte Catherine* (plomb). — *Diane et Actéon* (plomb). — *Vénus et l'Amour* (plomb). — *Apollon iouant du luth. — Un Masque de faune* (plomb). — *Masques de satyres* (plomb). — *Guerrier,* en buste. — *Andromède. — Le Jugement de Salomon. — Thomyris vainqueur de Cyrus. — La Crèche* (plomb). — *Jason* (plomb). — *La Mort de Lucrèce* plomb . — *Un Guerrier.* —

Cliché Alinari.

Fig. 54. — GRILLE DE PARLOIR
Fer. — France, xve siècle
(Collection Carrand)

Philippe, archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne.

FRANCE

Hérode et Hérodiade, xve siècle. — *L'Amérique*, avec le mot AMERICA (plomb), fin xvie siècle. — *L'Europe*, avec le mot EUROPA (plomb), fin xvie siècle. — *Le Printemps et l'Eté*, fin xvie siècle. — *L'Automne et l'Hiver*, fin xvie siècle. — *Tritons et Néréides*, fin xvie siècle. — François Briot (1560-1610) : *Minerve*, avec le mot MINERVA. — *La Dialectique*, avec le mot DIALECTICA. — *La Rhétorique*, avec le mot RHETORICA. — *La Géométrie*, avec le mot GEOMETRIA. — *La Musique*, avec le mot MVSICA.

J'ai donné les époques et les attributions de ces plaquettes telles qu'elles sont inscrites dans l'inventaire.

LES FERS ET LES CUIRS

Carrand avait une très belle collection d'armes et d'armures : il a vendu les plus belles pièces à Spitzer et en a cédé quelques-unes à l'ambassadeur d'Italie à Paris, Constant Ressman. Parmi celles que Ressman a léguées au Bargello et qui viennent de Carrand, on remarque le cimeterre que le roi de France Henri II a donné à son bouffon Nicolas de Coville, et surtout la fameuse épée vénitienne de la fin du xvie siècle (1) qui, au jugement des personnes compétentes, est l'une des trois plus belles épées qui existent. Cette pièce avait été achetée par deux brocanteurs parisiens pour 100 francs, et encore les brocanteurs s'étaient associés pour l'en-

(1) [illegible]

Cliché Alinari

xvie siècle

Fig. 55, 56, 57. — MARTELAIA DE PORTE
Fer. — France. — xve siècle
(Collection Carrand)

xvie siècle

Cliché Alinari.

Fig. 58. — COUTEAUX ET FOURCHETTES *(Collection Carrand)*

A. Couteaux, manches ivoire et argent doré et émaillé. — Flandres, xve siècle
B. Couteau et Fourchette, ornements gravés et dorés. — Style vénitien, Italie, xvie siècle
C. Couteau et Fourchette, manches en argent niellé. — Italie, xvie siècle

Cliché Ulmann

Fig. 59. — COUTEAUX *(Collection Carrand)*

D. Couteau, fer, argent, ivoire. — Ceylan, XVIe siècle (?).
E. Couteau, sur la lame, l'écu de Saint Maurice et la croix de Savoie. — Allemagne, XVIe siècle.
F. Couteau, les compartiments du manche en argent en partie dor. — Italie, XVIe siècle.
G. Couteaux, Ceylan, XVIe siècle (?).

treprise ; Carrand, avec son flair habituel, l'acheta 10,000 francs; il la céda à Ressman à des conditions qu'on ne connaît pas, et il est à peu près certain que Ressman en a refusé 80,000 francs, malgré sa condition de fortune modeste.

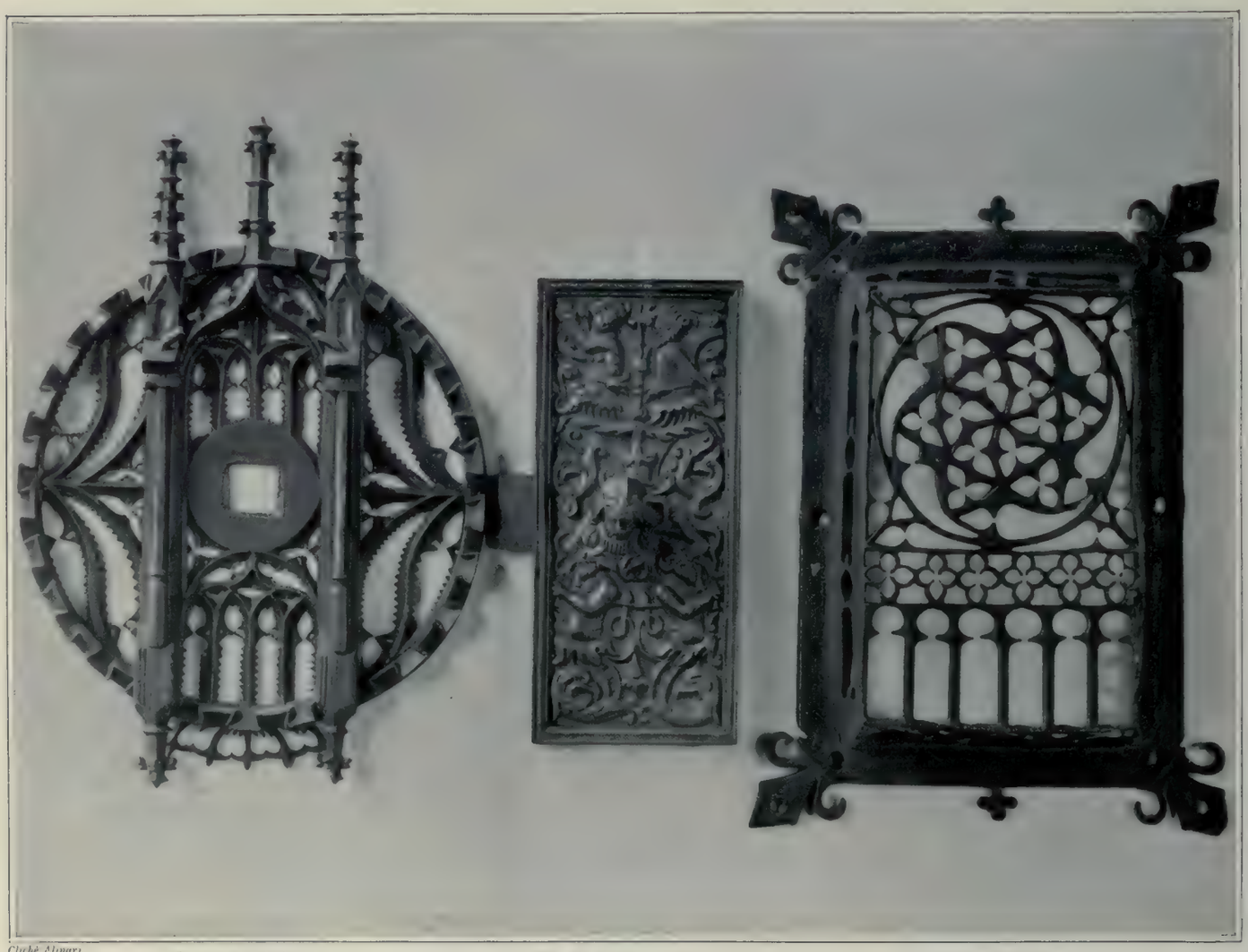
On comprend dès lors, qu'ainsi écrémées, les armes et armures léguées par Carrand soient secondaires; aussi nous ne nous y arrêterons pas. Les autres ouvrages en fer de la collection n'offrent pas non plus un grand intérêt; nos reproductions en donnent une idée suffisante.

Carrand n'a pas échappé au faible qu'ont les collectionneurs pour les clefs; il en a réuni une série d'Italie, mais surtout de France (fig. 63).

Les ustensiles de table, couteaux, fourchettes et cuillères, vont du XIVe au XVIIe siècle, et viennent de l'Italie, de l'Allemagne, des Flandres et de France. Je ne note que quelques objets munis de marques et quelques-uns de ceux dont les manches sont particulièrement ornés.

Couteau à manche de bois avec ornements d'argent doré et émaillé, l'écusson de Charles le Téméraire et les noms AULTRE NARAV; France, XVe siècle.

Autre couteau de la même origine et de la même époque;



Cliché Minari — France, XVe siècle — *Fig. 60, 61, 62.* — FERS France, XVe siècle *(Collection Carrand)* — Espagne, XVe siècle

la lame est au lis de France et le manche est sculpté de deux chiens.

Couteau italien du XVIe siècle; le manche est pourvu de petites plaques sculptées en bas-relief en argent : soldats soutenant un écusson, Vulcain et l'Amour, Guerrier à cheval, Taureau conduit au sacrifice, Dioscures, Mucius Scævola.

Fourchette italienne du XVIe siècle, en fer doré, avec armoiries et les lettres M.-S. (fig. 58).

Cuillère allemande du XVIe siècle; ornements en argent doré, armoiries marque D. N.

Couteau de chirurgie triangulaire, en fer damasquiné, marque H. France, XVIe siècle.

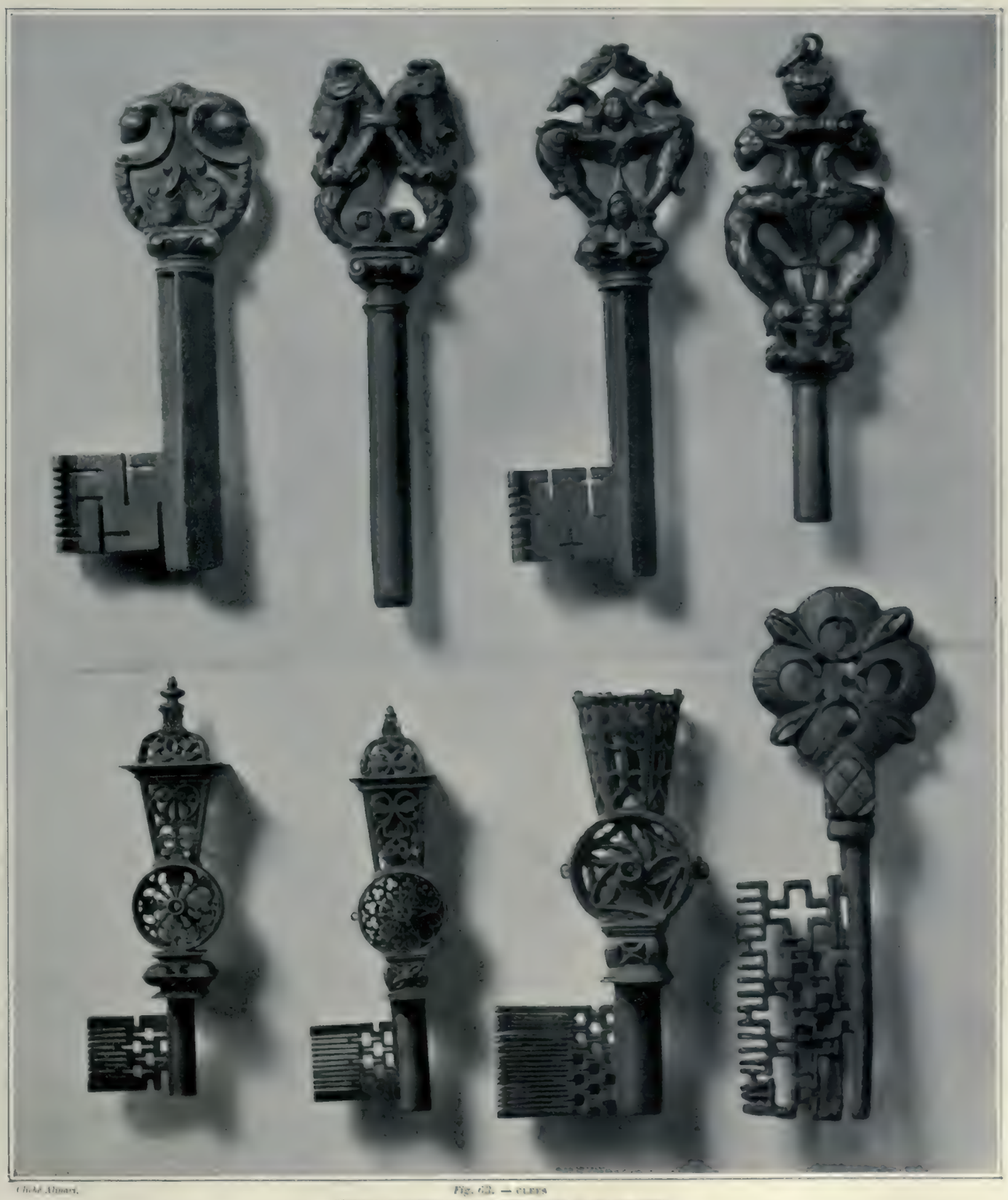
Couteau en fer damasquiné, avec écus aux armes de Savoie et de l'ordre de Saint-Maurice; malgré cela, l'inventaire le donne à l'Allemagne du XVIe siècle.

Couteau à lame émaillée; sur le manche : ANDREAS MULLER, 1628.

Cuillère française du XVIIe siècle, décorée de mascarons et d'une amazone; la cuillère rentre dans un manche qui retient une fourchette. Marque R. C.

Ces pièces, et un grand nombre d'autres, sont fort bien choisies.

Les cuirs de Carrand sont en général des gaines de couteaux : Gaine française du XIVe siècle: très curieuse : la Vierge avec l'Enfant, des anges tenant des rubans, un guerrier à pieds d'aigle, d'une main il tient un écu à trois lis, de



Cliché Alinari.

Fig. 62. — CLEFS
France, XVIe siècle. — La dernière seule est du XIVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari.

xve siècle

Fig. 64, 65, 66. — GAINES EN CUIR
Venise, xve siècle
(Collection Carrand)

xvie siècle

l'autre, un cimeterre. Deux gaines toscanes du xve siècle, à écussons; l'une est marquée A. S., l'autre a les armes de la famille Gondi. Gaines vénitiennes du xve et du xvie siècle (fig. 64, 65 et 66).

La série des cuirs a également un curieux coffret français du xve siècle; sur les faces, des centaures musiciens, et sur le couvercle, l'Adoration des Mages, accompagnés de deux anges.

LES BOIS

Le plus ancien objet en bois de la collection est un coffret byzantin du xiie siècle, à panneaux sculptés de sujets bizarres : combats d'hommes contre des animaux, centaures, animaux bicéphales, âne qui joue de la harpe.

Un autre coffret, marqué comme de provenance française de la fin du xiiie siècle, montre des épisodes de l'histoire de Samson, des scènes de galanterie, des luttes d'hommes contre des monstres, des musiciens, des singes à cheval sur des animaux, etc., le tout traité spirituellement. Le bois a été repeint et redoré.

Un coffret allemand, du xve siècle, est décoré de bas-reliefs en bois ajouré posés sur des lamelles de zinc colorié; les bordures sont en étain, avec des ornements à jour. Des oiseaux forment les sujets; le couvercle est surmonté d'un Amour ailé et couronné qu'honorent deux jeunes gens à genoux. La pièce est très curieuse.

Du même siècle et du même pays, la statuette (fig. 68).

L'art flamand est représenté par une statuette restaurée.

Cliché Alinari

Fig. 67. — Coffre.
Bois. — Auvergne. — xvie siècle.
(Collection Carrand.)

la Vierge immaculée (fig. 69), du xve siècle, et par un bas-relief du xvie siècle, *la Crèche*.

L'Italie du xve et du xvie siècle présente plusieurs échantillons de bois décorés de bas-relief en *pastiglia;* c'est une application en pâte de riz qui donne des reliefs délicats, mais fragiles; l'encadrement (fig. 1) du présent travail est en *pastiglia;* l'écusson, en forme dite tête de cheval, porte le lion rampant des Sforza. Ce genre de décor était l'une des spécialités de Venise.

La France serait médiocrement représentée dans le travail du bois, si elle n'avait là trois meubles superbes qui font le plus grand honneur à notre ébénisterie du xvie siècle.

Le coffre (fig. 67) est de l'Auvergne, ainsi que la crédence (fig. 70).

Le troisième meuble est de Lyon; sur le dossale, *l'Adoration des Bergers;* sur le corps de la crédence, la Force, la Foi, la Charité, l'Espérance, en médaillons.

Cliché Alinari.

Fig. 68. — LA VIERGE ET L'ENFANT
Bois. — Allemagne, XIVe siècle
(Collection Carrand)

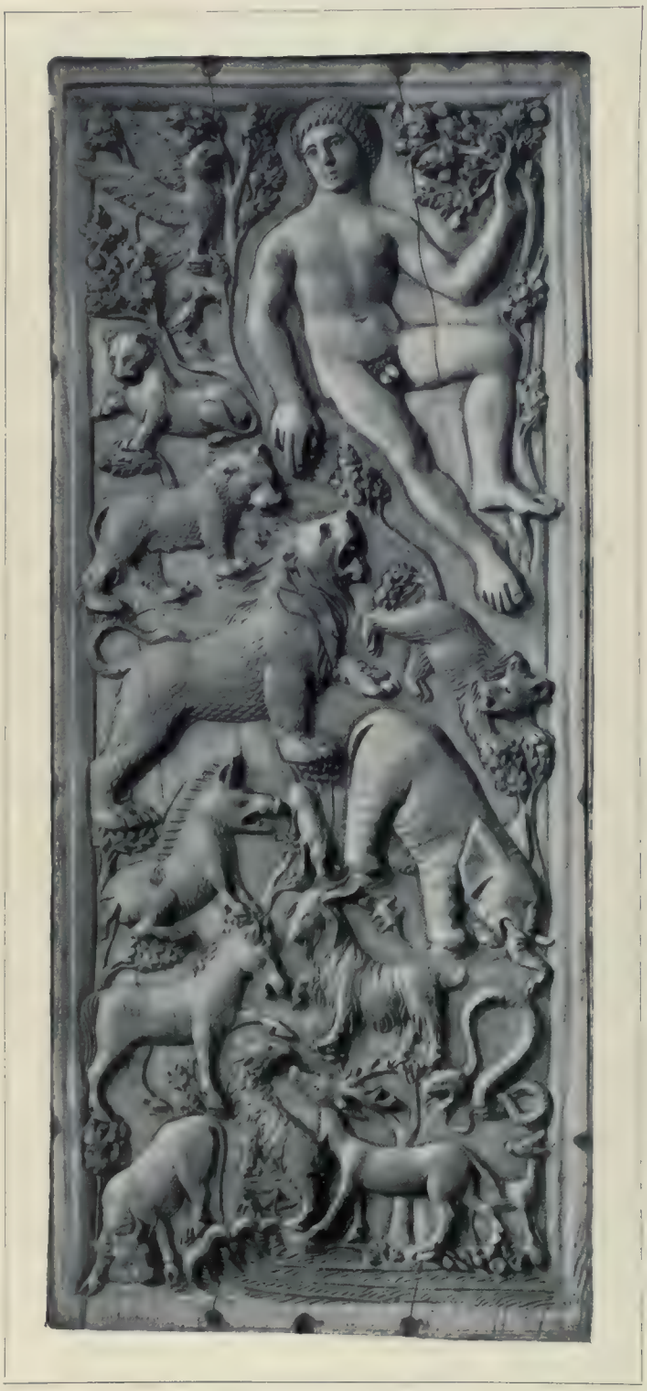
Cliché Alinari.

Fig. 69. — LA VIERGE IMMACULÉE
Bois. — Flandres, XVe siècle
(Collection Carrand)

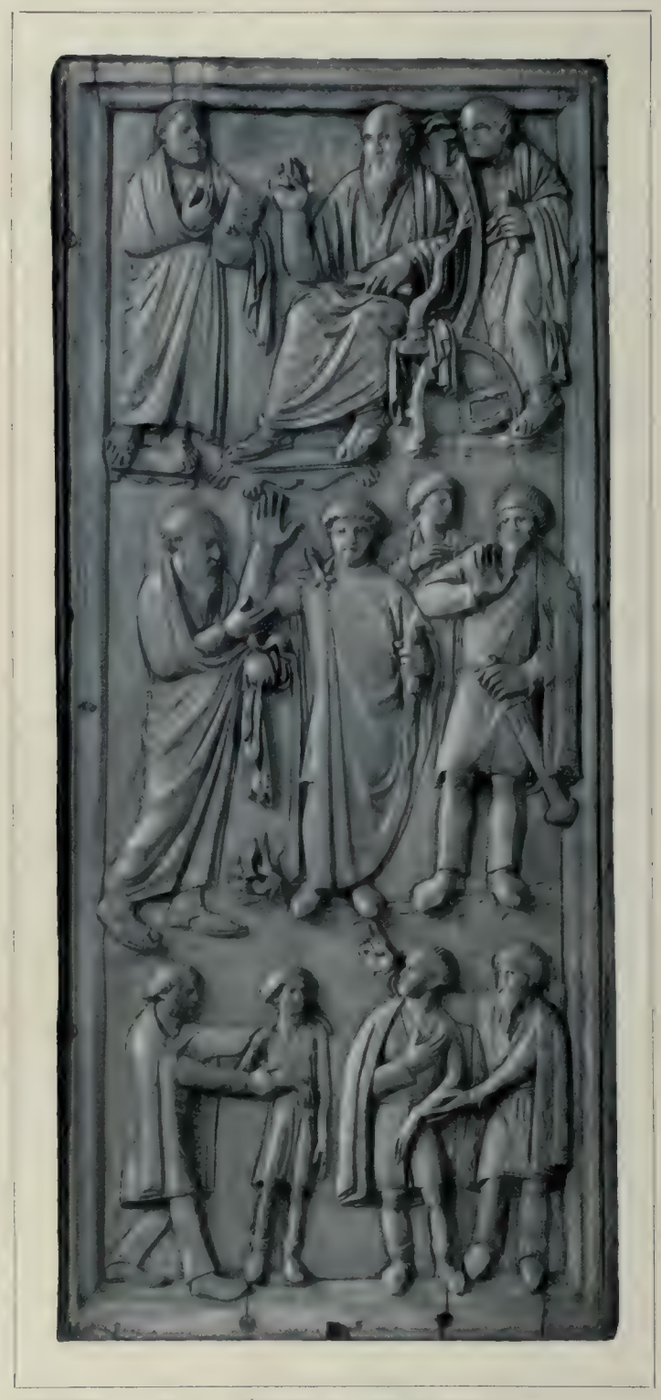
Cliché Alinari.

Fig. 70. — CRÉDENCE
Bois. — Auvergne, XVIe siècle
(Collection Carrand)

Carrand père avait réuni une série hors ligne de meubles du Lyonnais et de l'Auvergne; presque tous furent vendus par son fils; l'un fut acheté par Bazilewski au prix de cent mille francs, dit-on. Louis Carrand, malgré sa discrétion



Cliché Alinari. *Fig. 71.* — ADAM AU PARADIS TERRESTRE
Ivoire. — Rome. Ve siècle
(Collection Carrand)



Cliché Alinari. *Fig. 72.* — ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT PAUL
Ivoire. — Rome. Ve siècle
(Collection Carrand)

habituelle, se glorifiait de ce coup et répétait que son père avait acquis ce dressoir à un prix minime.

LES IVOIRES

La section des ivoires est la plus importante de la collection.

La série commence au IVe siècle et finit avec le XVIe.

Les pièces du IVe siècle n'ont pas grand intérêt; celles du Ve siècle sont d'un intérêt majeur.

Les deux tablettes (fig. 71 et 72) ne paraissent pas former un diptyque.

La première représente Adam sur les branches d'un chêne;

à côté et au-dessous s'agitent des animaux; les formes, les mouvements, les caractères dénotent une étude consciencieuse d'après le naturel.

Sur l'autre tablette, on s'accorde à voir les épisodes de la vie de saint Paul :

1° Saint Paul, assis sur une chaise curule, bénit à la façon grecque ; autour de lui, deux personnages.

2° Saint Paul à Malte : il a été mordu par une vipère ; le feu qui a cicatrisé la plaie est encore allumé.

3° Deux personnes soutiennent des malades et leur font espérer que, comme saint Paul, ils seront guéris.

Ce sont des scènes d'histoire bien observées et bien rendues, et très supérieures aux ivoires byzantins de la même époque.

L'inventaire classe ces tableaux dans l'art romain, et c'est avec raison.

Nous avons, en effet, maintenant, sous les yeux, des manifestations tellement probantes, qu'il n'est plus permis de soutenir que l'esprit latin avait été anéanti en Italie; il a, au contraire, toujours existé, mais les preuves de sa vitalité faisaient défaut; elles viennent d'apparaître, grâce à d'heureuses excavations.

En effet, les fresques récemment découvertes à Rome, dans la chapelle Sancta Sanctorum (1), dans l'église Santa Maria Antiqua, au Forum (2) et à Saint-Saba, sur le Cœlius (3), prouvent que les artistes romains des VIe, VIIe, VIIIe siècles travaillaient toujours dans l'esprit latin et sans aucune influence grecque.

De ce même Ve siècle, la collection possède plusieurs pyxides : l'une montre Orphée jouant de la lyre et entouré d'animaux attendris; plus loin, par opposition, des soldats combattent un lion; la pièce provient de l'église Saint-Julien de Brioude; une autre représente Diane et Actéon, une autre, la Tentation de saint Pierre. Tous ces sujets sont traités avec aisance et sans raideur.

Étant à Pise, Carrand s'est procuré une série de manches de couteaux trouvés dans l'Arno; les sculptures figurent des gladiateurs et divers animaux; on les donne au Ve siècle.

Un ivoire du VIIIe siècle, particulièrement remarqué, représente une impératrice de Constantinople debout dans un tabernacle. Elle est somptueusement parée ; d'une main elle tient le sceptre, de l'autre, le globe terrestre crucifère. Comme les collectionneurs tiennent beaucoup à spécifier, Carrand, et d'autres avant lui, ont admis que le personnage est l'impératrice Irène, morte en 803. Si vraiment le sculpteur a voulu montrer Irène, il n'a guère réussi. C'est à sa beauté et à son intelligence que cette femme doit d'être montée sur le trône; la statuette la montre sous un aspect lourd, commun et sans caractère; c'est à peine si la bouche dénote une certaine énergie. La pièce est sans doute un de ces objets de haute curiosité dont les collectionneurs sont fiers, mais elle n'a pas d'autres mérites (fig. 73).

Cliché Vinon

Fig. 73. — UNE IMPÉRATRICE
Ivoire. — Orient. VIIIe siècle
(Collection Carrand)

Le IXe siècle est amplement représenté par une dizaine d'objets, dont la moitié sont d'origine française; la plupart des autres, notamment le coffret que nous reproduisons (fig. 74), sont qualifiés d'ouvrages italo-byzantins.

Le coffret est complet, en parfait état et de belles proportions. Les sujets sculptés dans les vingt-huit compartiments sont des guerriers, des centaures, des lutteurs, des Amours, etc., construits, équipés à l'antique, et manœuvrant avec aisance et souplesse. Pour mon compte, je ne trouve rien de byzantin ou de semi-byzantin dans les allures de tout ce monde; la qualification viendrait donc uniquement des rosaces des bordures, c'est-à-dire que l'accessoire l'emporterait sur le fond.

J'avoue que c'est toujours avec crainte que je me sers du mot byzantin, mais il faut bien l'employer, puisqu'il est dans l'usage.

D'abord, on a abusé de l'expression en lui donnant une élasticité qui atteint même le XIIe siècle; mais, quoi qu'on fasse, le mot entraîne toujours l'idée d'un style sec et comme figé dans une perpétuelle immobilité, et cependant, dans les objets dits byzantins, on trouve souvent des figures souples et vivantes.

Du reste, il y aurait beaucoup à rectifier dans le vocabulaire de notre littérature d'art.

Voici, par exemple, le mot *primitif*, que j'évite toujours d'employer, à cause de son

(1) LAUER, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, 1899. Bulletin de l'École française de Rome*.

(2) GERSPACH, *Gli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua*. Roma, 1902.

(3) Le R. P. GRISAR, *La Civiltà cattolica*. Roma, 1902.

Cliché Alinari.

Fig. 74. — COFFRET
Ivoire. — IXe siècle
(Collection Carrand)

indécision. On l'applique, en effet, en peinture, aussi bien à Cimabue, né vers 1240, qu'à Pérugin, mort en 1523, c'est-à-dire indistinctement à plusieurs générations de peintres dont les conceptions et les procédés ont été absolument différents (1).

Et lorsqu'on admettra, ce qui est maintenant prouvé jusqu'à l'évidence, qu'il y a eu des peintres latins de talent, ayant pratiqué leur art dans les églises de Rome dès le VIe siècle, on englobera dans un même vocable tous ceux qui ont manié le pinceau pendant une période de près de dix siècles; tous seront des *primitifs*. Il serait logique et surtout instructif d'abandonner ce système, commode il est vrai, mais vague et suranné, d'appeler les choses par leurs noms vrais, et de dire : peinture de tel ou tel siècle.

Les ivoires du IXe siècle sont d'origines française, byzantine et allemande. Tous sont intéressants et mériteraient une description ou une reproduction, mais il faut se borner à quelques simples mentions.

De la France, on remarque : *Les Triomphateurs*, provenant de l'abbaye d'Ambronay; *la Crucifixion, le Roi David*, spécifié par l'inscription DAVIT R, *l'Annonciation, la Visitation, la Nativité*, fragment d'un reliquaire.

De l'art byzantin : *Les Marie au Sépulcre, l'Ascension.*

De l'art allemand : *Les Marie au Sépulcre.*

Carrand indique, dans son inventaire, qu'un olifant, qu'il lègue, a appartenu à Rollon Ier, duc héréditaire de Normandie (879-927), et qu'il aurait été à la Sainte-Chapelle de Paris ; l'instrument porte une inscription runique. Mais toutes ces pièces, quels que soient leurs mérites, sont effacées par un objet hors ligne, le fameux *flabellum* de Tournus. En raison de la célébrité de cet ustensile, il convient de lui prêter une attention spéciale.

(1) On a même donné le nom de *primitifs* à des œuvres de 1589!

Cliché Alinari.

Fig. 75. — SCÈNES DE LA VIE DE SAINT PIERRE
Ivoire. — Allemagne, Xe siècle
(Collection Carrand)

LE FLABELLUM

Il provient de l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus, et, selon une note de Carrand père, appartient au IXe siècle.

Quelques érudits, notamment Viollet-le-Duc et feu Rossi, conservateur du Musée national, pensent qu'il est du XIIe siècle, mais cette opinion n'a pas prévalu, et c'est le IXe siècle qui a été accepté.

Le *flabellum* est un chasse-mouches.

Des objets de ce genre, de types et de matières divers, sont figurés sur les plus anciens monuments assyriens et égyptiens, sur les vases étrusques et grecs, dans les peintures romaines et chrétiennes, non pas comme de simples ustensiles de ménage, mais sous des formes recherchées et élégantes.

On trouve, dans les écrivains grecs et latins, mention de *flabelli* pour rafraîchir l'air et remplir l'office de nos éventails.

Les prêtres chrétiens firent naturellement usage du *flabellum* pendant le sacrifice de la messe, *ut parva animalia abigant ne in calices incidant.*

La citation est extraite des *Constitutiones apostolicæ;* recueil du IIe siècle de l'ère chrétienne.

C'est le plus ancien texte relatant le *flabellum* comme ustensile liturgique.

Cliché Alinari. *Fig.* 77. — IVOIRE
XIe siècle
(Collection Carrand)

On croit que l'emploi des *flabelli* disparut du culte au XIVe siècle. Cependant, la dénomination est toujours donnée aux grands éventails en plumes de paon qui, dans certaines cérémonies, sont portés autour du Souverain Pontife.

Les *flabelli* en usage dans les cérémonies du culte chrétien étaient d'espèces différentes; on ignore à quelle époque, parmi ces espèces, apparut le type du *flabellum* de Tournus.

En outre de celui-ci, il en existe seulement trois autres du même genre; l'un est à Canosa, l'autre à Monza; le troisième, à l'abbaye du couvent des Dominicains de Prouille, près de Castelnaudary (Aude). Ce dernier n'est connu que par une simple mention; il paraît qu'il n'a pu être suffisamment étudié; on le croit cependant postérieur au XIIIe siècle; nous ne nous y arrêterons pas, et pour cause.

Le *flabellum* de Canosa diffère de celui de Tournus par quelques variantes qui ne modifient pas le caractère général. Il est conservé dans la cathédrale de la cité, dédiée à saint Sabin; une tradition constante veut qu'il soit du temps de saint Sabin, qui fut évêque de Canosa de 514 à 564.

Cliché Alinari. *Fig.* 76. — IVOIRE
FRANCE, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Fig. 78. — IVOIRE
FRANCE, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Le *flabellum* du trésor de la cathédrale de Monza a donné lieu à de nombreuses controverses. Finalement, l'érudition a écarté l'hypothèse qu'il fut donné à la cathédrale par la reine lombarde Theodolinde, morte en 625; on a constaté que, dans

Cliché Alinari. *Fig.* 80. — LA CRUCIFIXION
Ivoire. — IXe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig.* 79. — IVOIRE
FRANCE, XIVe siècle
(Collection Carrand)

l'inventaire de 1275, il n'est pas question de l'objet et qu'il est mentionné pour la première fois dans l'inventaire de 1353. Cette constatation ne prouve rien pour la date du *flabellum*.

On est arrivé à déchiffrer des inscriptions dont l'objet est pourvu ; elles n'ont aucun rapport avec le culte et mentionnent le nom Ulfelda, qu'on suppose être celui de la femme qui le possédait.

Ce ne serait donc pas un *flabellum* construit pour l'église, et il ne serait devenu liturgique que par occasion. Ceci donnerait plus de valeur encore au *flabellum* de Tournus.

M. de Linas a fait de cet objet et des autres *flabelli* une étude approfondie que j'ai consultée avec fruit (1). Grâce à M. Supino, le distingué conservateur du Bargello, je puis, sur certains points, compléter la description du savant archéologue.

Le *flabellum* est haut d'un mètre, il comprend trois parties :

(1) Charles de Linas. *Les Disques crucifères, le Flabellum et l'Ombrella.* — Lille, Desclée de Brouwer et Cie, 1884.

Cliché Alinari.

Fig. 81. — IVOIRE
France. — Fin du XIVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 82.* — L'ASSAULT DU CHATEAU DE L'AMOUR
Ivoire — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Cliché Alinari. *Fig. 83.* — L'ASSAULT DU CHATEAU DE L'AMOUR
Ivoire — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

L'éventail (fig. 88) ; l'étui (fig. 85, 86 et 87) ; le manche.

L'éventail est en vélin, de 44 centimètres de diamètre ; lorsqu'il est fermé, il se replie dans un étui en os.

Il est peint, sur ses deux faces, d'ornements, de figures et d'inscriptions assez difficiles parfois à comprendre, le vélin ne pouvant être posé à plat.

Le décor polychrome est divisé en plusieurs zones, séparées l'une de l'autre par des bandes pourvues de vers latins léonins, qui ont pu être déchiffrés. En voici la traduction, non certes littérale, mains dans un sens qu'on peut tenir pour exact. D'un côté :

« Haut Souverain du ciel, reçois favorablement ce don offert par un cœur pur. Vierge mère du Christ, tu seras célébrée dans le même don, et toi, saint Filibert, tu y seras également honoré. Il y a des choses qui sont rendues agréables, en été, par un modeste *flabellum* : pendant les fêtes, il chasse les mouches, mitige la chaleur et permet de goûter les aliments sans ennui. C'est pourquoi, si on veut supporter une année chaude et se délivrer sûrement des noires mouches, que l'on se procure, pendant l'été, un flabellum. »

De l'autre côté :

« Cet excellent ornement, mû avec une sage modération, doit se trouver toujours dans le lieu sacré, car, avec son souffle, il fait disparaître les bestioles désagréables ; fermé dans son étui, il permet des mouvements plus rapides. Pendant que la chaleur est forte, ce *flabellum* produit une ventilation tranquille et sereine, et fait fuir les bestioles repoussantes et importunes. »

Ces inscriptions indiquent bien la double fonction du flabellum.

La zone supérieure

Cliché Alinari. *Fig. 84.* — LA LÉGENDE DE SAINT EUSTACHE
Ivoire. — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Clichés Aimart. Fig. 85

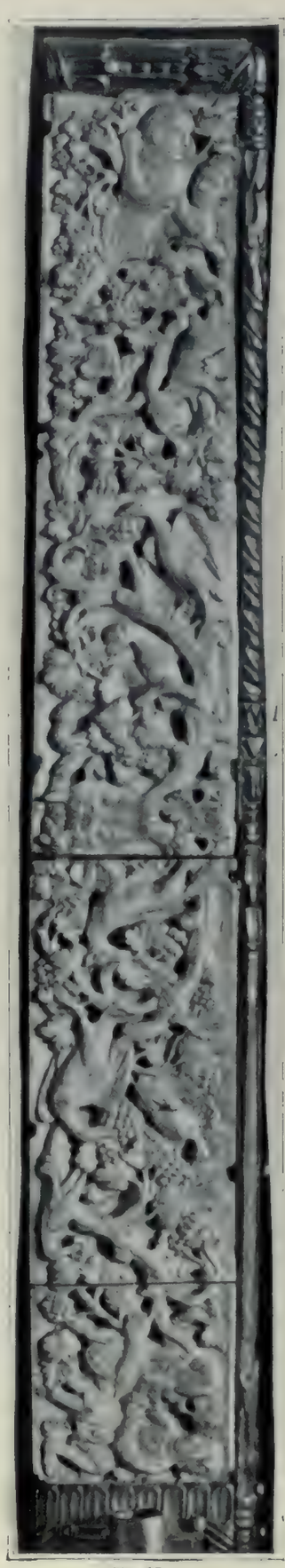
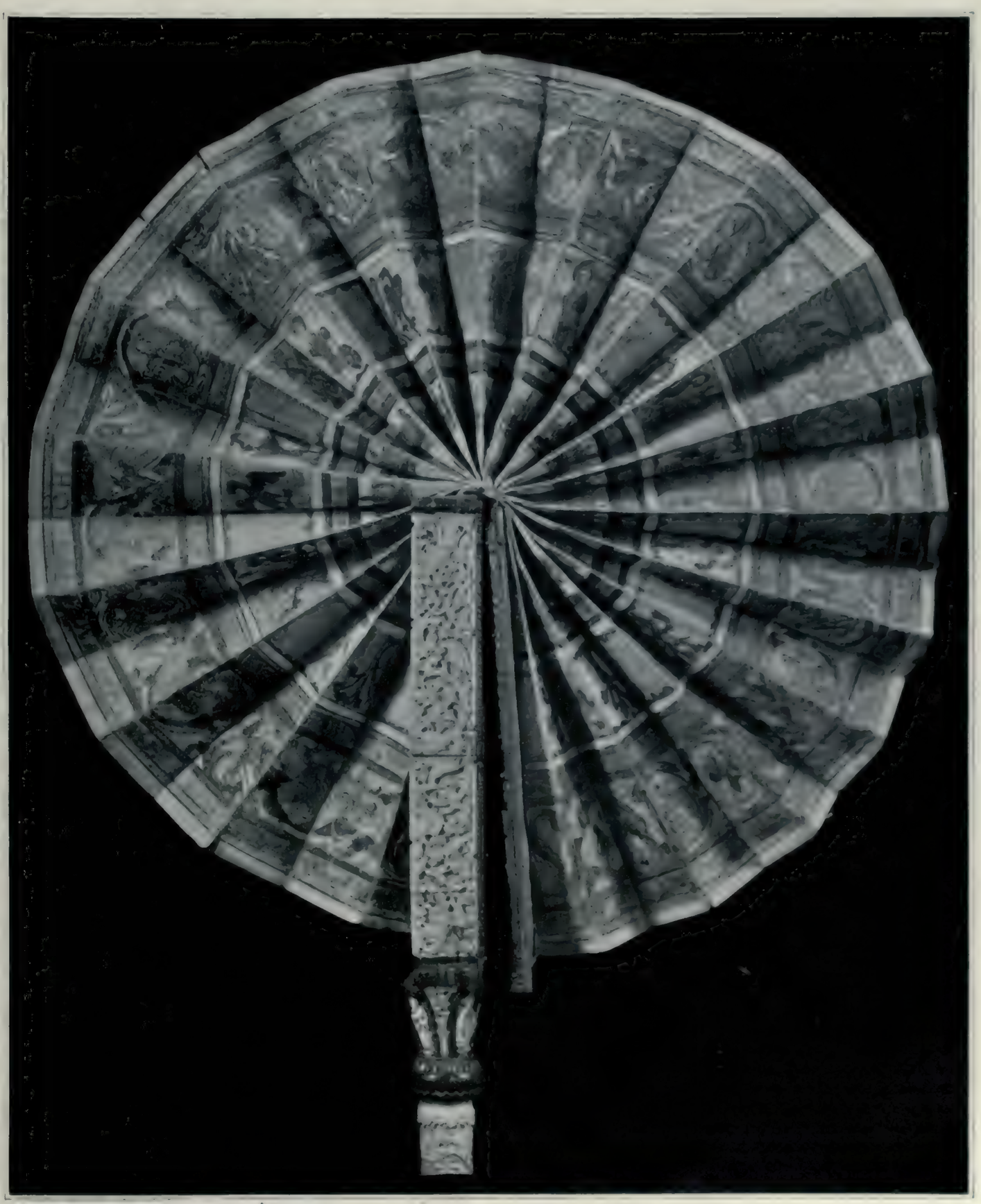


Fig. 87

Fig. 86

FLABELLUM DE TOURNUS
Étui en os (à sa grandeur réelle). — IXe siècle
(Collection Carrand)



Cliché Alinari.

Fig. 88. — LE FLABELLUM DE TOURNUS
IXe siècle
(Collection Carrand)

Cliches Alinari. *Fig. 89.* — UN TOURNOI
Ivoire. — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Fig. 90. — ASSAUT DU CHATEAU DE L'AMOUR
Ivoire. — France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

est décorée d'ornements, de fleurs et de quelques petits animaux.

La zone du milieu montre des plantes, des animaux et des figures de saints en pied, avec leurs noms.

D'un côté : les saintes Lucie, Agnès, Cécile, Marie, et les saints Pierre, Paul, André.

De l'autre côté : un juge, *Judex*, les saints Maurice, Denis, Filibert, Hilaire, Martin, un lévite, *Levita*.

Cliché Alinari.
Fig. 91. — IVOIRE
France, XIVe siècle
(Collection Carrand)

Les figures sont peintes d'une main naïve et inexpérimentée, mais les ornements sont bien compris.

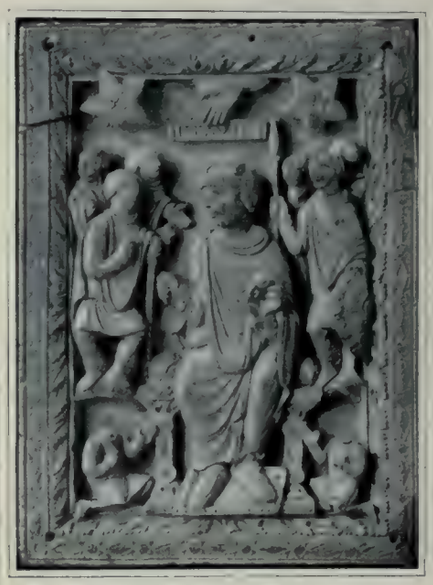
L'étui en os est à quatre parois.

Les deux parois les plus larges, que nous représentons à leur grandeur réelle (fig. 85, 86), sont divisées chacune en trois sections ; les sujets sculptés ont trait à la vie pastorale, à l'exception de l'un des deux motifs de tête, qui paraît représenter Jésus au milieu de docteurs. Les autres divisions montrent : deux bergers avec des bœufs ; un troupeau de moutons gardés par trois bergers, dont deux jouent du chalumeau. Sur la seconde feuille, on distingue : deux bergers avec bœufs et moutons, l'un des hommes souffle dans un bouquin; un berger et un satyre ; un berger avec des bœufs. Les sujets de ce genre, dans un objet liturgique, n'ont rien de surprenant pour l'époque. Au XVIe siècle encore, Raphaël a mis des scènes et des personnages mythologiques dans les bordures des tapisseries *les Actes des Apôtres,* commandées par le pape Léon X pour la Chapelle Sixtine.

Cliché Alinari. *Fig. 92.* — ATTAQUE D'UNE FORTERESSE
Ivoire. — France, XIVe siècle
Collection Carrand)

Les sculptures sont d'une exécution très médiocre, mais enfin on en comprend le sens.

Il n'en est pas de même pour les deux plus étroites parois (fig. 87). Aux extrémités, ce sont des figures humaines, puis des enroulements de branches d'arbres ornemanisées, des ceps de vigne avec leurs fruits, des quadrupèdes et des oiseaux. On ne saisit pas la pensée du sculpteur, et peut-être n'a-t-il recherché qu'un effet décoratif ; en ce cas, il a réussi.



Cliché Alinari. *Fig. 93.* — LE ROI DAVID
Ivoire. — IXe siècle
(Collection Carrand)

Le manche cylindrique est en

Cliché Alinari.

Fig. 94. — SAINTE CATHERINE
Ivoire. — Bourgogne. XVe siècle
(Collection Carrand)

plusieurs divisions; on y voit des branchages et des animaux comme dans les parois étroites de l'étui.

Plusieurs nœuds, teintés en vert, relient les divisions. Le nœud du haut porte les noms : *S. Agn.*, *S. Felib.*, *S. Pet.*, *S. Maria*. Sur le nœud central, le sculpteur a indiqué son nom : *Iohel me scae fecit in honorem mariae*.

Le nœud intérieur n'a que le mot *S. Michel*.

Le manche est rattaché à l'étui par un chapiteau à quatre niches; dans chacune est une figure de saint en pied, mais on observe que ces saints ne correspondent pas avec ceux qui sont nommés sur le nœud supérieur servant d'appui au chapiteau.

Dans son ensemble, le *flabellum* constitue un ouvrage d'art décoratif très remarquable; la construction est parfaitement appropriée à la fonction qu'il doit remplir; la forme en est élégante et les dimensions respectives des parties qui le constituent sont en excellentes proportions.

SUITE DES IVOIRES

Les ivoires du IXe siècle sont encore représentés par une *Crucifixion* (fig. 80), et par le roi David (fig. 91).

Ceux du Xe siècle par une *Ascension*, art grec, une *Fuite en Égypte*, art français, et par deux scènes de la vie de saint Pierre (fig. 75), art allemand. Dans l'une, l'apôtre bénit des hommes qui s'avancent vers lui respectueusement; dans l'autre, il donne la bénédiction à un homme debout dans une cuve. Quoique assez lourdes d'exécution, les sculptures marquent bien les mouvements et les intentions.

Du XIe siècle et du XIIe, la collection possède une série de pièces du jeu d'échecs et de pions du jeu de dames, français, italiens,

Cliché Alinari.

Fig. 95. — LA RENCONTRE DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE
Ivoire rehaussé d'or et de couleur. — France. XVe siècle
(Collection Carrand)

grecs et scandinaves. Toutes ces pièces sont solides et massives; les ivoires scandinaves pour le damier n'ont rien de particulier, ils ont, en bas-reliefs accusés, des cavaliers et des animaux.

Plus intéressants, du XIe siècle, sont les fragments d'un petit autel byzantin et d'un trône épiscopal; une crosse d'abbé allemande et la crosse de saint Yves, évêque de Chartres en 1091.

Du XIIe siècle français, plus intéressantes encore, diverses pièces, notamment *la Vierge et l'Enfant;* un olifant avec le mot MAVRICIVS, des feuillages et des animaux; *le Christ,* tenant d'une main une lance crucifère, et, de l'autre,

Cliché Alinari.

Fig. 96. — LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Ivoire — Italie, XVe siècle
(Collection Carrand)

un livre ouvert, avec l'alpha et l'oméga; saint Michel, armé de la lance et du bouclier; saint Bartholomé, levant une main et tenant un livre de l'autre; le mot BATOLOMEO est inscrit dans le champ.

Le XIIIe siècle français se présente avec un groupe, *la Madone et l'Enfant* (fig. 102). Le mouvement de l'enfant est charmant: d'une main, il soulève le voile de sa mère et de l'autre il tient un petit oiseau; la Vierge exprime sa satisfaction par un sourire. Le socle de cet objet appartenait jadis à un reliquaire du XIVe siècle; il est décoré d'émaux champlevés et de cuivre doré, et porte l'inscription suivante, que je suis impuissant à traduire : OV. VESEL. Q.

Fig. 97. — IVOIRE
France, commencement du XVIe siècle
(Collection Carrand)

CESTE. IMAGE. TIENT. A. VNE. DENT. ET. DES. HOS. LA. BENOITE. MARIE. MAGDALAINE.

Le XIVe siècle est représenté par une suite très remarquable de quarante-cinq ivoires, dont les trois quarts sont français et le reste italien.

Ce sont des statuettes de la Madone avec l'Enfant ; des parois de boîtes et de coffrets, des couvercles de miroirs (fig. 82, 83, 89, 90, 92), des peignes (fig. 97, 98, 99).

Deux pièces surtout méritent l'attention : l'une est un couvercle, l'autre est un diptyque.

Dans une œuvre d'art, la correction du dessin et le charme de la couleur sont certainement de grandes qualités, mais ce qui domine, c'est l'intelligence du sujet, comme on disait jadis, c'est-à-dire la manière dont l'artiste a conçu le sujet qu'il s'est proposé de représenter. A ce compte, le couvercle de boîte (fig. 84) est un ouvrage d'art remarquable. En huit compartiments, nous assistons à une histoire complète.

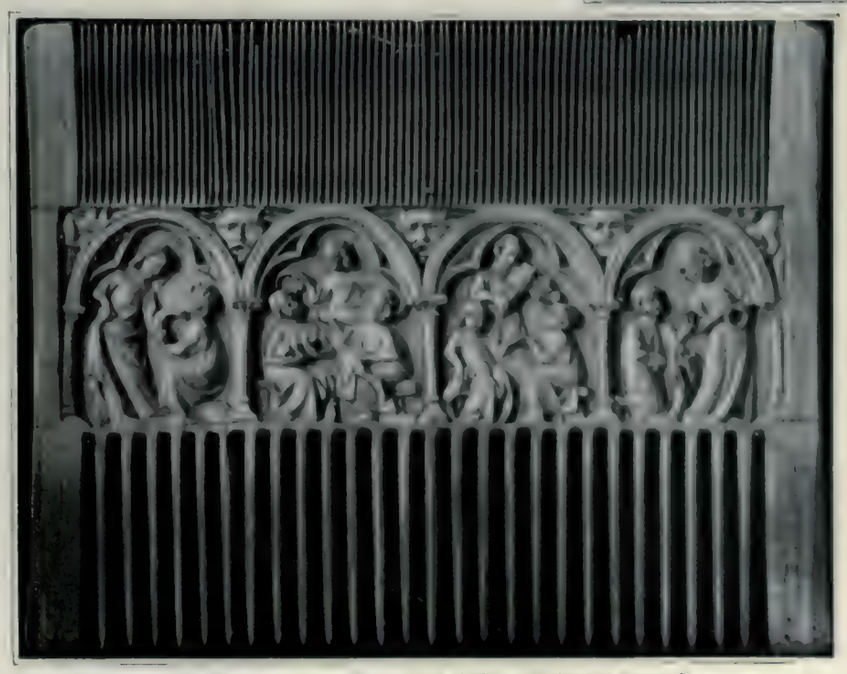
Un chevalier, avant de revêtir son armure, fait de tendres adieux à sa femme et à ses enfants. Il est à cheval, avec un compagnon d'arme, et, la lance en avant, il fonce correctement sur deux adversaires dont l'infériorité de race se montre dans les visages et la nationalité orientale dans le costume; les chevaliers, habiles dans le maniement de la lance, piquent à la gorge les orientaux, ce que voyant, deux valets, protégés par des boucliers à faces humaines, accourent au secours de leurs maîtres.

Le chevalier est victorieux ; il rejoint sa femme et ses enfants, et à genoux remercie le ciel, qui le fait bénir par un ange sortant des nues. Mais le

Fig. 98. — IVOIRE
Italie, XIVe siècle
(Collection Carrand)

chevalier et sa famille sont sujets d'un roi puissant ; d'un air narquois, ce souverain leur indique deux petites idoles, et comme ils refusent de les adorer, ils sont condamnés à mort. Le roi assiste au supplice ; le bourreau, à grosse tête ailée, attise le feu qui fait bouillir l'eau dans une marmite en forme de bœuf ; la famille subit le martyre avec résignation, les mains jointes vers le ciel, d'où un ange lui donne la suprême bénédiction.

L'inventaire dit que le sujet est la légende de saint Eustache ; c'est possible, mais il importe peu. L'artiste, car c'en est un, nous fait assister à un drame complet et au triomphe moral de ceux qui meurent pour leur foi. Le cadre est étroit, l'objet est usuel, le dessin est, parfois fautif, mais l'intelligence du sujet est là, qui fait une œuvre d'art de ce modeste travail.



Clichés Alinari *Fig. 99.* — IVOIRE. — France, XIVe siècle. — *(Collection Carrand)*

Le diptyque en haut relief, rehaussé de quelques touches de couleur et d'or (fig. 81), est certainement plus correct que l'épisode des martyrs ; mais il traduit sans émotions des scènes du Nouveau Testament.

Dans une belle architecture gothique, il représente, sur un volet, *l'Annonciation, la Visitation, le Voyage des rois Mages* et leur visite à Hérode ; et sur l'autre, *la Crèche; l'Apparition de l'Ange aux Bergers, l'Adoration des rois Mages, le Massacre des Innocents.* Sauf quelques faiblesses isolées, par exemple la tête de saint Joseph dans la Crèche, le reste est bien pondéré et soigné ; vraiment on a peine à croire que le triptyque est contemporain de la légende de saint Eustache ; peut-être bien est-il du xve siècle.

Le xve siècle compte une douzaine de pièces, et en toute

Fig. 100. — IVOIRE. — Bourgogne, xve siècle
(Collection Carrand)

première ligne, un délicieux reliquaire bourguignon (fig. 94). Sainte Catherine, très élégante, est assise sur un trône comme une reine ; elle foule aux pieds Maxence couronné, qui a ordonné son martyre. L'ivoire est engagé dans une bordure de cuivre doré ; dans le soubassement était renfermé un fragment des vêtements de la sainte ; les deux

médaillons, très effacés, sont émaillés à fond bleu, avec des figures dorées de martyrs.

C'est un ouvrage séduisant et délicat; il contraste singulièrement avec la *Rencontre de Joachim et de sainte Anne* (fig. 95), également français. La rencontre a lieu dans une architecture gothique aux fleurs de lis de France, entourée d'un arbre de Jessé, dominé en chef par la Madone et l'Enfant. L'alentour est solide et bien bâti; on le dirait conçu

Cliché Alinari

Fig. 101. — Ivoire. — Bourgogne. XVe siècle.
Collection Carrand.

pour un tabernacle de grandes dimensions, les personnages du sujet manquent de proportions; les grands sont trop grands par rapport aux petits; cependant l'ouvrage est intéressant, surtout par sa construction.

Du rapprochement de sainte Catherine et de la Rencontre, qui sont des ivoires du même pays et du même temps, on peut conclure qu'il est parfois téméraire de généraliser lorsqu'on se prononce sur le style d'une époque.

De l'art bourguignon du XVe siècle, la collection possède une boîte à charnières à l'usage de jeu d'échecs et de trictrac. On remarquera les bordures. Sur l'échiquier : tournois, danses de seigneurs à grand orchestre, galanteries avec

rafraîchissements, danses de fous. Sur le tric-trac : chasse au faucon, luttes à l'épée et au bâton, jeux, musiques, chasse au cerf. Tous ces petits sujets sont traités d'une façon expressive et spirituelle (fig. 100 et 101).

L'ivoire italien le plus marquant du xve siècle est une partie de coffret (fig. 96) : le bas-relief représente *le Triomphe de l'Amour*. Le petit dieu, aux yeux bandés, domine en victorieux un char traîné par deux chevaux ; autour du char se tiennent Mercure et les victimes de l'amour, dans des attitudes tristes et résignées. Ce bel ouvrage a probablement été exécuté à Mantoue ; ce n'est pas une pièce unique. Il se trouve aussi dans la cathédrale de Gratz, en Styrie, sur un coffret dénommé : *les Triomphes de Pétrarque*.

Beaucoup plus que les autres groupes d'ivoire, celui du xvie siècle est cosmopolite, si ce mot peut, par extension, s'appliquer aux objets.

L'Italie, l'Allemagne, la France, l'Espagne, y figurent en nombres à peu près égaux. Ce sont, comme toujours, des peignes, des coffrets entiers ou partiels, des plaquettes, des statuettes, mais en plus grande quantité que précédemment, des poudrières, manches de couteaux, pommeaux d'épées, cadrans d'horloges, sans caractères bien tranchés.

On sent que le beau temps de l'ivoire approche de sa fin, et on peut le regretter. L'ivoire, par sa résistance au temps, sa beauté, les facilités relatives qu'il donne au travail, ses qualités expressives, est une matière incomparable ; plus qu'aucune autre, elle permet au sculpteur de manifester ses sentiments.

Carrand a fait peu de cas des ivoires du xviie siècle ; il a surtout négligé, et avec raison, les pièces qui n'ont d'autres mérites que l'habileté et la patience de l'ivoirier, le fini, la préciosité, la virtuosité. Sans doute il y a quelques lacunes dans la suite des ivoires de Carrand ; les plaques consulaires, par exemple, qu'on retrouve encore au vi^e siècle, font défaut.

Sans doute aussi les collections publiques particulières détiennent des pièces aussi précieuses que celles de Carrand, mais de l'avis des personnes qualifiées, aucune ne donne d'une façon plus complète un résumé de l'histoire du travail de l'ivoire durant une période de douze siècles.

Telle est la collection Carrand, jugée dans son ensemble, à vue d'oiseau.

Ainsi que je l'ai dit en commençant, je n'ai eu que le simple but de donner une idée approximative de cette remarquable et curieuse réunion.

Une étude approfondie exigerait en effet quelques volumes, des centaines de gravures en plus et la collaboration de plusieurs érudits compétents.

(Florence) GERSPACH.

Cliché Alinari.

Fig. 102. — IVOIRE. — France, fin XIIIe siècle
(Le socle en cuivre doré et émaillé, XIVe siècle)
(Collection Carrand)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

Cliché de M. René Thorel.

RETABLE DE L'ÉGLISE D'ISSAC-LA-TOURETTE (Côté droit de l'église)

Le Retable de l'Église d'Issac-la-Tourette (Puy-de-Dôme)

...Le retable dont j'ai l'honneur de vous communiquer une photographie date du xve siècle, et se trouve dans la modeste église d'Issac-la-Tourette aux environs de Riom, et en forme la principale richesse.

Il est en albâtre, comme le prouve une inscription ainsi conçue : « Ces pièces sont en albâtre, venu d'Angleterre et travaillé en Flandre », et est divisé en deux compartiments ornant chacun les bas-côtés de l'église : l'un (celui de gauche) mesure 2^m,05 de long sur 0^m,90 de haut.

Ce retable se compose de volets à charnières ornés de tableaux en relief, avec inscription en lettres gothiques au bas. A chaque extrémité de ces compartiments se trouvent deux statuettes, également en relief.

Le panneau qui orne le côté gauche de l'église, représente : 1° Saint Jean-Baptiste dans le désert, entouré d'animaux accourus à sa voix; 2° Jésus devant Pilate, entouré de soldats; 3° Jésus en croix ; 4° La décollation de saint Jean-Baptiste ; 5° Le festin d'Hérode et la danse de Salomé; à chaque extrémité de ce panneau nous voyons la statue de saint Roch et de saint Saturnin, patron de l'église de la Tourette, ce qui laisse à penser que ce retable à toujours été destiné à cette paroisse.

Le panneau qui orne le côté droit de l'église, représente : 1° La Résurrection du Christ; 2° La Sépulture; 3° Le Crucifiement; 4° La Flagellation; 5° La Prière de Jésus au jardin des oliviers. Les statues de saint Pierre et de saint Paul, celles des quatre évangélistes et des autres apôtres figurent sur ce panneau.

On ne saurait trop admirer ces tableaux sculptés. L'expression de chaque figure est infiniment étudiée et une vie intense se dégage de ces différentes scènes. La Danse de Salomé est véritablement très amusante avec la position fantaisiste qu'a donnée l'artiste au corps souple de la danseuse.

Une particularité de ces retables consiste en ce qu'un dais de style ogival richement décoré abrite les différents tableaux.

Malheureusement toutes ces scènes sont coloriées!

On a voulu sans doute raviver les couleurs éteintes et une restauration médiocre a revêtu les personnages de coloris trop crus à mon avis. A ce propos nous trouvons dans la curieuse brochure de M. l'abbé A. Bouillet (*la Fabrication industrielle des retables en albâtre aux* xive *et* xve *siècles*) la note suivante :

« Il n'est certainement pas un archéologue qui n'ait remarqué dans la plupart des musées et dans bon nombre d'églises la présence de panneaux d'albâtre sculptés en haut relief, offrant encore parfois des traces de peinture et représentant le plus ordinairement des scènes de la vie et surtout de la passion du Sauveur ou de la vierge Marie. »

Et plus loin, M. l'abbé Bouillet nous dit que ces retables en albâtre étaient des produits d'industrie plutôt que des œuvres d'art. « S'agissait-il de composer un retable? ajoute-t-il, on plaçait au milieu un panneau plus important, c'était le plus ordinairement la représentation de la sainte Trinité, de la Résurrection ou du Crucifiement, à droite et à gauche du principal tableau, d'autres panneaux, au nombre de deux ou de trois de chaque côté, formaient au gré de l'acheteur ou selon sa dévotion une seule suite ou deux suites différentes. Au-dessus de chaque tableau on ajustait un dais sculpté à jour, dont il devait y avoir en magasin une ample provision : quelquefois, à chaque extrémité, on plaçait aussi sous un dais la statuette en albâtre de quelque saint; d'autres statuettes, ou seules, ou superposées, de dimensions plus petites, pouvaient être appliquées aux montants de bois qui séparaient les panneaux. Ces montants faisaient partie d'un bâti formant une suite de cadres. Sur la plate-bande inférieure, des inscriptions faisaient connaître les sujets représentés au-dessus. »

Ne croirait-on pas que l'auteur a pris comme modèle de sa description le retable de l'église d'Issac-la-Tourette?

Cependant M. l'abbé Bouillet semble l'ignorer complètement.

La restauration la plus récente que l'on connaisse remonte à l'année 1865, environ; elle fut faite par M. Dufay, sculpteur à Clermont-Ferrand, sous l'abbé Chaumette, curé de l'église de la Tourette. M. Dufay, en opérant sa restauration, découvrit, sur le revers de plusieurs panneaux, des inscriptions importantes qui indiquent que ce retable a subi des réparations au xviiie siècle.

Au dos d'un des panneaux on lit notamment ceci : « Cette pièce et les autres qui composent le retable du grand autel d'Yssac sont restées déclassées et remises en place dès le mois de décembre 1684. »

Ainsi donc cette œuvre d'art appartenait à l'origine à l'église de la Tourette, nous en avons en cette inscription une nouvelle preuve.

Et maintenant, à qui faut-il attribuer ce retable?

On croit tout d'abord reconnaître là, un travail flamand.

D'aucuns prétendent qu'il est l'œuvre de Coypel! On a cru aussi, et cela est plus vraisemblable, que son auteur était Michel Coxcie, appelé le « Raphael flamand » comme nous le laissent supposer les deux lettres gothiques M. C. que l'on retrouve gravées derrière l'un des panneaux.

Encore n'est-ce là qu'une pure hypothèse.

En 1868, un délégué du musée de Cluny de Paris vint à Issac, pour négocier l'achat du retable : il en offrait 6,000 francs, mais la fabrique de l'église refusa, alléguant que cette œuvre d'art constituait la seule richesse de la paroisse. Voilà certes un exemple que de nombreuses églises devraient bien suivre en ne laissant pas s'éparpiller dans les collections particulières françaises ou le plus souvent étrangères, des joyaux d'art qui forment l'attraction principale d'un pays, en tout cas qui sont des documents artistiques inappréciables pour l'avenir.

Veuillez agréer,...

RENÉ THOREL.

La Vente de la collection Gillot

La collection d'œuvres d'art de l'Extrême-Orient formée par feu M. Charles Gillot, et que nous avions jadis présentée à nos lecteurs, a été vendue à la salle Durand-Ruel, par les soins de MM. Chevallier, commissaire-priseur, et Bing, expert, du 8 au 15 février. L'affluence avait été très grande pendant les dix jours qu'avait duré l'exposition et elle permettait de présager le succès de la vente : celui-ci a été tout à fait remarquable. Tous les amateurs de France et de l'étranger, tous les musées ont rivalisé d'ardeur pour se procurer les plus belles pièces de cette célèbre collection; le résultat total a été de 827,000 francs. Il reste encore les livres et les estampes, dont la vente aura lieu en avril.

Avant la vente, Madame Gillot, la veuve du collectionneur, a fait savoir qu'elle offrait au Louvre quatre des morceaux les plus importants : les deux masques archaïques, nos 69 et 76, l'écritoire de laque d'or figurant un aigle liant un lapin, n° 149, et le kakémono, n° 2003, représentant le prêtre Jitchin. Le Louvre a tenu à honneur à ne pas demeurer en reste et, de son côté, il a acquis la statue n° 1, *Amida debout*, 7,400 francs; la boîte en laque d'or n° 7, renfermant des divinités sculptées, 2900 francs; les deux masques nos 71 et 80, homme riant et démon, 620 et 205 francs; le vase de bronze chinois, n° 992, 720 francs; le casque figurant un lapin, n° 1183, 820 francs; quatre panneaux de Kenzan, n° 2055, E, pavots, 1,700 francs; F, pivoine, 1,020 francs; L, solanée, 780 francs; O, Ajuga, 470 francs; deux esquisses de singes de Sosen, 340 et 185 francs, et un acteur de l'école des Torii, n° 2091, 600 francs.

Voici d'ailleurs les principaux prix atteints et le nom des acquéreurs :

Sculptures : N° 4, Kwannon debout, 6,000 francs (M. le comte de Camondo); n° 5, tête d'homme, 1,400 francs (M. Aynard) ; nos 6 et 8, deux paires de panneaux à sujets religieux (M. Freer, de Detroit) 1,800 et 1,400 francs; n° 14, Jiso assis, 6,700 francs (M. Fuchs, de Fribourg); n° 81, masque de Bodhisatwa, 2,400 francs (M. Durand-Ruel); n° 91, masque de Nô, 1,750 francs (M. de Camondo). Ces prix sont sensiblement les mêmes que ceux atteints par les sculptures aux deux ventes Hayashi.

Laques : N° 129, boîte à miroir, 2,700 francs (M. Koechlin); n° 133, coffret en laque noire et burgau figurant un cerisier fleuri, 5,000 francs (M. de Camondo); n° 134, boîte mosaïque de burgau, décor de fleurs et oiseaux, 4,000 francs (M. Jacobi, de Berlin); n° 137, écritoire décorée de coquillages en ton d'écaille, 4,000 francs (M. Vever) ; n° 142, écritoire en burgau, 3,000 francs (M. Barden, de Hambourg); n° 170, écritoire figurant un combat de coqs, 2,300 francs (M. Œder, de Dusseldorf); n° 176, écritoire décorée de filets de pêche, 2,000 francs (M. Œder) ; n° 180, écritoire représentant un vol de libellules dans les herbes, 5,400 francs (Musée de Hambourg) ; n° 182, écritoire, cigognes dans un marais, 4,500 francs (M. Jacobi, de Berlin); n° 187, écritoire, deux cigognes, 3,400 francs (Madame Gillot); n° 189, écritoire décorée d'herbes sauvages, 4,500 francs (M. Barden, de Hambourg); n° 192, écritoire, touffes de fleurs dans les rochers, laque d'or mat, 5,200 francs (M. Vever); n° 193, décor analogue, 4,200 francs (M. Jacobi); n° 194, écritoire, vagues houleuses, 3,600 francs (M. Œder); n° 197, boîte à parfums, 3,950 francs (M. Marteau); n° 231, boîte en forme de Koto, 2,000 francs (Musée de Breslau); n° 235, écritoire, hotte de pèlerin parmi les pampres, 2,900 francs (Madame Gillot); n° 266, écritoire à incrustations de corail, 1,180 francs (Musée de Leipzig); n° 267, écritoire, vagues charriant des chrysanthèmes, 3,000 francs (M. Porgès); n° 278, écritoire, érable, 1,980 francs (Musée de Francfort); n° 280, écritoire de Korin, bûcheron chargé d'un fagot, 2,450 francs (M. Yamanaka, de New-York); n° 284, boîte à thé cylindrique décorée d'un iris, 4,500 francs (M. Barden, de Hambourg); n° 287, boîte à parfums en forme de cigogne, 5,000 francs (M. Yamanaka); n° 300, paire de panneaux par Ritsuo, 3,300 francs (M. Yamanaka). Ce sont là, on le voit, des prix considérables, et jamais sans doute les laques n'avaient atteint, en vente publique à Paris, des sommes aussi élevées; à vrai dire la plupart étaient de tout premier ordre et c'était une des forces de la collection.

Les *inrôs* ou boîtes à médecine n'ont pas été moins recherchés; quelques-uns même ont atteint des prix peut-être sans précédent en vente. N° 342, barques auprès de filets, 1,000 francs (M. Œder, de Dusseldorf); n° 349, oiseau de Hô, 600 francs (M. Marteau); nos 361 et 342, coq et crevette, 850 francs (Madame Gillot); n° 388, deux chevaux échappés de la gourde d'un sennin, 1,000 francs (M. Yamanaka); n° 447, grandes libellules, 1,000 francs (Madame Gillot); n° 453, six figures de poètes par Koyetsou, 860 francs (M. Vever); n° 456, prunier fleuri, par Korin, 1,600 francs (Madame Gillot); n° 457, même décor, 1,385 francs (M. Cosson); n° 497, bâton d'encre de Chine, par Ritsuo, 1,800 francs (M. Yamanaka); n° 544, coq et poule, 1,800 francs (Madame Gillot); un peigne en laque d'or figurant le vol d'une grande cigogne, n° 553, est monté à 820 francs (M. Cosson).

La Céramique n'était pas la partie la plus forte de la collection; elle s'est pourtant fort bien vendue. N° 567, un grand vase de Chine, à fond blanc orné de mufles de chimères, 2,400 francs (Madame Gillot); plat de Koutani à feuilles vertes, n° 589, 570 francs (M. Krafft); n° 591, autre plat de Koutani, décor floral, 600 francs (M. Teissier); n° 613, bol coréen, genre Mishima, 1,540 francs (M. Mutiaux); n° 620, bol à thé de Seto, par Toshiro 1,230 francs (M. Koechlin); n° 635, vase à eau grès à coulée d'émail rouge, 1,380 francs (M. Vever); n° 638, vase à eau à coulées bleues, 1,000 francs (Musée de Hambourg); n° 703, vase à eau mi-partie blanc et jaune, 1,200 francs (M. Wrenn); n° 763, brûle-parfums en grès de Bizen, en forme de hibou, 1,510 francs (Musée de Cologne); n° 800, bol par Koyetsou, 1,000 francs (Madame Gillot); n° 838, boîte carrée à décor de pins, 950 francs (M. Roy).

Les bronzes de la collection étaient universellement connus et beaucoup n'étaient pas indignes de leur célébrité. N° 980, grand vase (provenant de la collection Hayashi où il avait fait 1,500 francs), 3,650 francs (M. Fuchs, de Fribourg); n° 983, vase en forme de théière, 2,400 francs (M. le baron Vitta); n° 987, vase à sacrifices à deux cornes, 2,900 francs (Madame Gillot); n° 997, vase en forme de théière, 1,460 francs (M. Allez); n° 998, vase incrusté d'or et d'argent à deux fûts reliés par une bête chimérique, 3,500 francs (M. Mutiaux); n° 1000, vase en forme de théière, 2,000 francs (M. Nœtzlin); n° 1021, lapin frotté d'or, 980 francs (M. de Camondo) ; n° 1040, statuettes de Mirokou, 4,500 francs (M. Héliot) ; enfin, un cloisonné, n° 1173, fond blanc et personnages, a été adjugé 2,000 francs à M. Allez. Quant aux *gardes de sabres*, bien que beaucoup fussent de très remarquable qualité, on ne pouvait attendre qu'elles fissent des prix très élevés, le nombre des amateurs qui les collectionnent est encore assez restreint. Ils se sont pourtant disputé énergiquement les meilleures pièces. N° 1247, grande garde découpée en feuilles d'éventail, 800 francs (M. Fuchs, de Fribourg); n° 1254 décoré d'un fagot repercé, 660 francs (Musée de Hambourg); n° 1275, grande garde formée de rinceaux à jour, 800 francs (M. Garié); n° 1337, grande garde formée de tresses de fer, 600 francs (M. Garié); n° 1341, dragons dans des rinceaux, 800 francs (Madame Gillot); n° 1376, décor d'araignées, 720 francs (M. Cosson); n° 1451, dragons par Kinaï, 200 francs (M. Guérin). De même les ornements de sabre, les *kodzouka*, ont fait des prix parfois élevés, comme le n° 1603, représentant des saints personnages, adjugé 430 francs à M. Vever, et le n° 1635, trois corbeaux devant le disque lunaire, 510 francs (M. Walter, de Londres).

L'un des plus merveilleux objets de la collection était un étui à pipe en bois orné de libellules en relief, n° 1703, M. Vever l'a acquis pour 3,750 francs et Madame Gillot a eu pour 2,950 francs le rival de ce chef-d'œuvre, un autre étui à pipe orné d'un groupe de lapins, n° 1705. Pour les *netzukès*, ils étaient assurés de trouver preneurs à haut prix et les amateurs n'ont pas manqué : M. Berens a poussé le n° 1725, en forme de statuette, et le n° 1733, un combat de lutteurs, à 1,000 francs chacun; notons aussi un netzukè en forme de squelette adjugé 480 francs à M. Antoine, le comédien bien connu. Enfin une jardinière en forme de courge, n° 1910, s'est payée : 3,855 francs (Madame Constantin) et un vase en malachite, n° 1912, 800 francs (Madame Gillot).

Les prix les plus inattendus ont été atteints par les peintures. Un Kwannon assis sur un rocher, n° 2004, a été poussé à 5,900 francs par M. Freer, de Detroit; le n° 2009, un cavalier de Mitsounobou, 1,350 francs (M. Krafft) ; le n° 2025, deux canards de Motonobou, à 2,700 francs (M. Courtès); le n° 2037, deux corbeaux de Sotatsou, 1,800 francs (Madame Gillot) ; le n° 2038, deux grands paravents ornés de cigognes en grisaille, par Sotatsou, 6,200 francs (M. Yamanaka), et les fragments d'un paravent de Kenzan, admirables panneaux de fleurs du plus grand style, ont été chaudement disputés, n° 2055, Hibiscus, 800 francs (M. de Boissy); Æ, convolvulus, 480 francs (Musée des tissus à Lyon); A L, Hibiscus, 1,120 francs (M. Yamanaka); un paravent figurant des arbres en fleurs, de Kenzan aussi, le n° 2059 a fait 7,000 francs (M. Wrenn) ; mais l'enchère sensationnelle de la vente a été pour le n° 2060, un merveilleux paravent du même Kenzan, figurant, en ton d'or adouci, une rivière coulant entre des roseaux sous des arbres; sur une demande de 6,000 francs, la pièce est montée, poussée par M. Bing et M. Yamanaka, à 50,000 francs! C'est M. Yamanaka qui l'a emporté et ce chef-d'œuvre va sans doute avant peu enrichir une collection américaine. Citons enfin le n° 2076, groupe de musiciens, 10,000 francs (Madame Gillot) ; le n° 2100, une courtisane par Hoksaï, adjugée pour 1,550 francs (M. Droz), et le n° 2102, un pèlerin, par Hoksaï également, 1,550 francs (M. Seydoux).

Un assez grand nombre de pièces et non des moindres, hélas! a quitté Paris, pour n'y plus revenir sans doute; pourtant beaucoup de morceaux capitaux sont demeurés entre les mains des amateurs français, et nous savons que plusieurs, de ceux que M. de Camondo notamment a achetés, reviendront au Louvre plus tard. Un fait à noter d'ailleurs et que les japonisants ont vu avec plaisir, c'est que beaucoup de nouveaux amateurs se sont formés en France et plusieurs d'un goût très délicat. Grâce à eux, il faut l'espérer, Paris continuera à demeurer, en Europe, la capitale incontestée du japonisme, et des collections nouvelles remplaceront celles, qui ont disparu, de Burty, des Goncourt et de Gillot.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 33 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Septembre 1904

Cliché Alinari.

L'EXPOSITION DE SIENNE. — PALAIS DE LA SEIGNEURIE. — LA CHAPELLE DE LA PIAZZA DEL CAMPO, TERMINÉE EN 1460 PAR A. FEDERIGHI

Cliché Alinari. ART SIENNOIS (XVIe SIÈCLE). — DEVANT D'AUTEL. — CONTRADA DELL' ONDA. — SIENNE. — *Exposition de Sienne*

LES EXPOSITIONS D'ART SIENNOIS

à Sienne & à Londres

La mode s'est emparée de Sienne et de l'art siennois. Elle les guettait depuis quelques années; mais la conquête devait être éclatante et définitive. De toutes parts, en toutes langues, des livres ont commencé à paraître, qui célèbrent la ville de sainte Catherine; et non pas une, mais deux Expositions, à Sienne et à Londres, ont surgi hardiment pour présenter en nombre considérable les peintures, les sculptures et les travaux d'orfèvrerie d'une école raffinée et subtile entre toutes. Faut-il ajouter qu'on a rarement parlé de Sienne comme en notre Exposition des Primitifs français? L'influence de Simone Martini, très proche, très évidente en quelques panneaux avignonnais, y survivait, lointaine déjà, et pourtant indiscutable, aux peintures de Brœderlam ou de Malouel, et aux exquises miniatures des Heures du duc de Berry. Mais deux Expositions d'art siennois tout ensemble, c'est une de ces rencontres qui témoignent d'une passion vraiment extrême, et plus d'un amoureux zélé ou fanatique de Sienne eût souhaité peut-être un peu d'espace devant lui, et le temps de recueillir et de méditer ses impressions.

Cliché Alinari.
ÉCOLE SIENNOISE (XVe SIÈCLE). — LA VIERGE ET L'ANGE ANNONCIATEUR
Sculptures en bois peint et doré
Église de San Francesco à Chiusuri (Asciano)

Il ne faut pas songer à étudier séparément et à présenter comme des rivales ces Expositions qui se complètent, et dont l'une n'aura été en somme qu'une miniature de Salon très précieux. On sait que le *Burlington fine Arts Club* offre chaque année à ses membres et à quelques invités le délicat spectacle d'une réunion d'œuvres d'art qui résument le mieux possible la vie d'un maître ou l'histoire d'une école. Cette année-ci, du 20 mai au 24 juillet, on a pu voir dans l'aimable hôtel de Savile row un choix fort heureux de peintures siennoises, auxquelles étaient joints quelques émaux et faïences, le tout classé par ordre de dates, commenté par un excellent catalogue, et accompagné, pour la parfaite instruction des visiteurs, d'albums où étaient rassemblées toutes les photographies d'œuvres siennoises existant dans les musées d'Italie. Le seul point à regretter, mais que l'on pouvait prévoir, était l'impossibilité d'obtenir des reproductions des œuvres exposées; là-dessus les principes du *Burlington fine Arts Club* sont immuables. Un volume somptueusement illustré sera publié dans quelques mois, pour conserver le souvenir du charmant petit musée qui a duré trop peu. La

rédaction en est confiée à l'organisateur de l'Exposition, Mr. Langton Douglas, dont les travaux sur l'art siennois sont bien connus ; c'est à lui déjà qu'est dû le sommaire excellent qui sert de préface au catalogue. De ce catalogue je n'ai pu

Cliché Alinari.

GIOVANNI DI PAOLO (1403 ? - 1482) — LE PARADIS (fragment)
Collection Palmieri Nuti (Sienne)
(Exposition de Sienne)

voir que la seconde édition ; la première, assez étrangement ornée, parait-il, de commentaires peu obligeants à l'adresse d'un critique célèbre, qui n'a pas l'heur de plaire à tout le monde, et a grandement raison de ne s'en point préoccuper, avait vite disparu des tables du pacifique *Burlington Club*. Il était indispensable, en somme, d'aller à Londres pour con-

naître quelques œuvres que l'on reverra malaisément; je me propose de les décrire au cours de cet article, en les replaçant idéalement au milieu de leurs compagnes d'outre-monts, tout comme si, pour comparer les unes et les autres, les voyages et la fatigue n'eussent pas été de rigueur.

Ce n'est point faire injure à nos amis de Sienne que de louer avant tout le cadre de leur vaste et magnifique Exposition. Où trouver pour une réunion d'œuvres d'art du moyen âge un plus merveilleux abri que le vieux Palais Communal, où, depuis six cents ans, se prépare et s'agite la vie d'une cité à bon droit fière de ses titres anciens et fidèle autant que possible aux plus vénérables traditions? L'amphithéâtre pittoresque de la Piazza del Campo s'incline et se creuse comme pour déverser tout un peuple vers la haute muraille rouge percée de portes et de fenêtres gothiques, où la brique se marie au travertin et au marbre, et dominée par la tour audacieuse du Mangia. Nulle part comme ici le moyen âge n'est vivant; et les jours de fête où la vieille place se pare de ses costumes bariolés et fait flotter sur le tumulte du *Palio* les étincelantes couleurs de ses étendards, l'on assiste à la plus sincère, à la plus joyeuse résurrection d'autrefois.

Franchissez, sur la droite du palais, la porte aux robustes vantaux de châtaignier tout hérissés de clous; gravissez les larges marches qui vous portent au premier étage, dans la salle de la *Paix*, où les magistrats de la République tenaient leurs graves et parfois redoutables conciles. Les fresques des murailles, peintes par Ambrogio Lorenzetti, de 1337 à 1339, montrent toujours, malgré bien des dommages, ces admirables allégories du Bon et du Mauvais Gouvernement, où la puissance d'invention s'accroît de toute la poétique imagination siennoise. Et la grande salle voisine, la salle de la *Mappemonde* ou des *Arbalètes*, semble encore tout illuminée par la peinture qui en tapisse le fond, la *Maestà* de Simone Martini (1315), cette royale Madone assise parmi les saints du paradis sous un dais que portent les anges; tandis qu'en haut de la paroi opposée chevauche fièrement, comme un héros de la Renaissance, le capitaine Guidoriccio da Fogliano, peint en 1328 par le même Simone, ainsi que le général Prim le sera un jour par Regnault. Puis, par une grille de fer forgé, dont les tiges s'épanouissent en fleurs charmantes, vous entrez dans la chapelle du Conseil, sanctuaire à demi obscur, où la lumière d'une lampe mêlée aux rayons amortis du jour fait reluire l'or des fresques de Taddeo di Bartolo. Partout c'est le même enchantement. Les figures des sages de l'antiquité et des guerriers illustres de Rome fraternisent avec celles des saints protecteurs de la cité. Spinello Aretino a raconté, dans la salle des *Préteurs*, la lutte de l'empereur Barberousse et du grand pape siennois Alexandre III; et Beccafumi a orné le plafond de la salle du *Consistoire* de ses plus ingénieuses inventions historiques. Il y a, sur tous ces murs aux nobles proportions, l'œuvre entière d'une admirable école et l'abrégé de l'existence d'une ville délicieuse. Aussi, lorsque les Siennois, émus par le succès de Bruges, et désireux d'attirer à leur tour les regards des amateurs errants et de la mode toujours volage, se décidèrent à organiser une exposition chez eux, ce fut naturellement à leur palais qu'ils songèrent pour offrir à tant de richesses une somptueuse hospitalité.

Le travail préliminaire n'alla pas sans difficultés. L'éminent syndic de Sienne, le commandeur Lisini, qui est aussi le directeur des Archives municipales, et le savant le mieux instruit de tout le passé de la ville qu'il a le grand honneur d'administrer, eut la délicate mission de rassembler les collaborateurs et de diriger les recherches. Auprès de lui le vaillant peintre Alessandro Franchi, l'élève et le gendre du regretté Mussini, s'occupait avec le professeur Marinelli du choix et du classement des objets à retenir. Le chanoine Lusini rédigeait l'érudit et monumental catalogue. Il me faudrait nommer tout ce que Sienne compte de personnages notables et de familles illustres qui se sont dévoués à l'œuvre patriotique. Mais tant d'efforts eussent été peut-être en pure perte, et l'Exposition, — qui durera jusqu'en octobre, — n'eût pu s'ouvrir dès le mois d'avril, si M. Corrado Ricci, le jeune et zélé directeur des musées de Florence, n'eût pris en main l'écheveau si délicat à débrouiller. C'est lui dont le zèle et l'énergie ont triomphé de toutes les résistances; c'est lui qui a classé les peintures et les sculptures, qui a rassemblé les moulages de l'œuvre de Jacopo della Quercia; c'est lui enfin qui a mené à bien l'heureuse, la parfaite reconstitution de la *Fonte Gaia* dans la lumineuse loggia du second étage.

Il semblait au début qu'il y eût un maléfice jeté sur l'Exposition; parmi tant d'appelés, aucun ne se laissait élire; il y avait grève d'objets d'art. Puis, tout d'un coup, les défiances tombèrent, les jalousies se calmèrent et les concours devinrent trop abondants; il eût fallu plus d'une fois refuser des œuvres inutiles ou médiocres, que les larges espaces disponibles conseillaient trop bénignement d'accepter. Quarante salles, petites ou immenses, — c'est-à-dire le Palais entier, à l'exception de son rez-de-chaussée, — regorgent d'objets d'art; et pourtant Sienne ne s'est pas adressée aux collections publiques ou privées de l'Italie ou de l'étranger; elle n'a même rien emprunté à sa Pinacothèque, ce musée parfait entre tous; elle a tenu à former son exposition avec ses propres ressources et celles de sa province, les œuvres appartenant aux églises ou aux familles siennoises; à peine quelques exceptions apparaissent-elles, et comme pour confirmer une règle si prudente. Encore bien des morceaux très désirables ont-ils fait défaut au dernier moment : le palais Chigi Saracini a gardé presque tous ses trésors; on n'a pas eu l'admirable Lorenzetti de Massa Marittima, ni le Sassetta de Chiusdino, ni le Neroccio de Rapolano, ni les chefs-d'œuvre jalousement enfermés à Pienza, ni ceux, plus faciles à obtenir sans doute, que possède telle gracieuse villa des environs de Florence. Mais ce que l'on a eu peut suffire à satisfaire, au moins par le nombre prodigieux, les plus insatiables amateurs d'art siennois. M. Corrado Ricci a décidé lui-même la répartition méthodique de ces trésors : au premier étage l'orfèvrerie, les tissus d'église, les miniatures, les statues, la ferronnerie, les armes, les médailles, les sceaux; au second étage, toutes les peintures. C'est par la série des peintures que nous commencerons notre promenade, pour la terminer par les étoffes, les majoliques, tout ce que les catalogues de Sienne et de Londres rangent sous la rubrique d'arts mineurs.

LA PEINTURE

Pour étudier les origines de la peinture siennoise, ce n'est point au Palais Communal, mais à la Pinacothèque de Sienne qu'il faut aller chercher ces tableaux « traités à la manière grecque » dont Vasari a parlé avec un mépris si profond, œuvres des moines du Monte Amiata, exécutées selon les règles de la miniature, et d'ailleurs fidèlement copiées, la plupart du temps, sur des illustrations d'évangé-

liaires et de psautiers byzantins. Toutefois, un petit retable à fond d'or, de la cathédrale de Grosseto, le *Jugement dernier,* suffit, aux salles de l'Exposition, à nous donner quelque idée de ces précurseurs très barbares du grand Duccio ; et, à Londres, un diptyque peut-être pisan (avec un de ces Christs épais et lourds comme Giunta les a peints) pouvait être également daté de la fin du XIIIe siècle. On y voyait six scènes de la vie et de la mort du Christ, un Jugement dernier et une Vierge debout entre saint François et sainte Claire. Mais il y a, au premier étage du Palais de Sienne, dans la salle du *Consistoire,* toute une série de vitrines où sont exposées des miniatures de bibles, de graduels, de livres choraux (appartenant en grande partie aux Archives ou à la Bibliothèque de la ville) ; certaines pages, que j'ai eu autrefois le plaisir de feuilleter, annoncent Duccio ; d'autres sont évidemment contemporaines du maître ; et ces parchemins vénérables nous donnent, mieux que tous autres documents, l'explication du caractère de la peinture siennoise : c'est une école de miniaturistes. Et cela ne l'empêche nullement de réussir, comme sa grande rivale florentine, aux plus solennelles compositions décoratives ; les fresques dont les murs du Palais sont couverts le prouvent abondamment ; mais s'il est vrai que ses peintres gardent, même dans leurs plus vastes œuvres, cette curiosité du menu détail, cette observation fidèle et réaliste de la nature qui font une bonne part de leur charme, ils le doivent à leur éducation d'enlumineurs, par où ils s'apparentent, du reste, assez étroitement à nos artistes français.

Du noble fondateur de l'École siennoise, Duccio di Buoninsegna, les meilleures œuvres étaient à Londres. C'étaient d'abord, appartenant à Mrs. Benson, quatre panneaux de la prédelle du fameux retable conservé à l'Œuvre du Dome de Sienne, et que l'on eut été heureux de pouvoir étudier au Palais Communal, comme pièce capitale et point de départ de l'Exposition. On y voyait *Jésus et la Samaritaine, la Tentation au Désert, la Résurrection de Lazare* et *la Vocation des apôtres Pierre et André,* compositions toutes byzantines, mais d'un rythme très beau et d'un dessin parfait, surtout dans les draperies. On sait que des autres panneaux manquant à la série, deux, *l'Annonciation* et *la Guérison de l'Aveugle,* sont à la National Gallery, et le troisième, *la Nativité,* au Musée de Berlin. Qu'il est dommage de n'avoir pu tenter, à Sienne, une reconstitution complète de cette œuvre incomparable ! Un *Crucifiement* (au comte de Crawford) rappelle, avec un nombre moindre de figures, la superbe composition de Sienne. J'avoue avoir éprouvé quelque désappointement en présence du petit retable appartenant au roi d'Angleterre et que le *Burlington Magazine* a reproduit dans son numéro de juillet, avec un article dithyrambique de Mr. Langton Douglas. A en juger par la photographie, l'œuvre était une pure merveille ; la sereine gravité des figures, l'accent religieux, la suavité du dessin s'y alliaient à une grandeur d'inspiration qui la rattachaient en droite ligne aux mosaïques contemporaines de Rome. Et ces qualités subsistent assurément, mais avilies par une déplorable restauration : les fonds d'or, les auréoles, les lumières des vêtements, tout a été redoré, après un lavage et des retouches sans pitié.

Les Duccio de l'Exposition siennoise ne mériteraient pas même une mention il y en a plusieurs, dont un de fabrique toute récente, si l'on ne rencontrait une belle Madone (de la paroisse de Santa Cecilia a Crevole), malheureusement taillée de façon brutale pour l'enfermer dans un tabernacle trop étroit, et surtout un petit tableau portatif,

GIOVANNI DI PAOLO (1403?-1482) — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE
Église collégiale d'Asciano
(Exposition de Sienne)

Clichés Alinari. SANO DI PIETRO (1406-1481). — LA CIRCONCISION
Cathédrale de Massa Marittima
(Exposition de Sienne)

STEFANO DI GIOVANNI, dit SASSETTA (1392-1450). — LA NAISSANCE DE LA VIERGE
Église collégiale d'Asciano
(Exposition de Sienne)

une Madone aussi, de la collection du comte Grégoire Stroganoff. Dans son vieux cadre peint et doré, c'est encore, malgré plus d'un dégât, un précieux bijou, montrant, dans ses dimensions restreintes (28 × 21), ce que le génie décoratif d'un Duccio savait faire des icônes banales des moines grecs.

Ugolino da Siena, le consciencieux élève et copiste de Duccio, avait à Londres plusieurs panneaux détachés d'un grand retable autrefois à Santa-Croce de Florence : une *Flagellation*, une *Déposition de Croix*, une *Mise au Tombeau* et des demi-figures d'apôtres. Segna di Buonaventura, autre bon élève, est représenté au Palais de Sienne par une belle Madone, provenant de la cure de Fogliano. Mais que sont ces pauvres prosateurs auprès d'un poète comme Simone Martini, ou de dramaturges comme Ambrogio et Pietro Lorenzetti ? Le nom du cher ami de Pétrarque, du peintre de la divine Laure, semble résumer depuis des siècles tout l'art siennois ; et vraiment, si l'on songe à la date où furent peints la *Maestà* de Sienne, le grand retable de Naples et les délicieuses fresques d'Assise, on demeure stupéfié de rencontrer pareille souplesse et pareille grâce, qui attendront cinquante années encore avant de pénétrer dans l'art français. N'ayant pu avoir le retable du séminaire de Pise, un des chefs-d'œuvre de Simone, Sienne a du moins obtenu les cinq panneaux que conserve l'Œuvre du Dôme d'Orvieto : *la Vierge et l'Enfant entre saint Pierre et saint Paul, sainte Madeleine et saint Dominique*. Ils sont signés et datés de 1320. On sait que d'autres panneaux du même maître, que l'on voyait jadis auprès de ceux-ci à Orvieto, ont émigré, par delà l'Atlantique, dans la collection de Mrs. Gardner.

Il y a à Sienne un autre petit tableau plus précieux de Simone Martini. Ce n'est malheureusement qu'un morceau d'une prédelle dont le reste nous manque, une Vierge de l'*Annonciation* (au comte Stroganoff).

Cliché Alinari. VECCHIETTA (1412-1480). — LA VIERGE
Conservatorio femminile. — Sienne
(Exposition de Sienne)

Clichés Alinari.
MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — MADONE ENTOURÉE DE SAINTS ET D'ANGES
Collection de M. le Chanoine Manfredo Tarchi. — Sienne

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — MADONE ENTOURÉE DE SAINTS ET D'ANGES
Contreda della Selva. — Sienne

Elle est assise, pensive, sur un coussin de pourpre, portant une main à sa poitrine avec une délicate émotion, et de l'autre main laissant reposer sur son genou le livre entr'ouvert dont l'arrivée de l'ange a interrompu la lecture. La peinture est fatiguée, usée, laissant voir la préparation verdâtre, à la mode byzantine, qui soutient le ton rosé des chairs ; et le manteau bleu a été bien réparé. Le fond d'or guilloché rappelle exactement les petits panneaux du Musée d'Anvers, que l'on voyait à Londres. Si l'on avait pu joindre à ces panneaux d'Anvers *la Montée au Calvaire* du Louvre et *l'Ensevelissement* qui a passé de la collection Pacully au Musée de Berlin, la charmante prédelle eût été reconstituée bien entière. *Le Coup de lance* et *la Descente de Croix*, mieux conservés que la peinture du Louvre et surtout que celle de Berlin, procèdent des compositions analogues de Duccio, mais avec une beauté moindre ; la sérénité religieuse, le rythme des figures y sont remplacés par une recherche excessive du pathétique ; mais quelle minutie d'enluminure et quel éclat des couleurs ! La Vierge, un peu boudeuse et maniérée, moins simple et jolie que celle de la collection Stroganoff, et l'Ange, tout chatoyant d'or, de bleu et de rose, se rapprochent plutôt des grandes figures que Simone peignait, en 1333, pour le retable de Castelvecchio, maintenant au Musée des Offices.

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — MADONE ENTOURÉE D'ANGES
Collection Palmieri Nuti. — Sienne
(Exposition de Sienne)

Mais l'œuvre la plus charmante de Simone, et telle qu'on ne peut guère imaginer rien de plus délicat et de plus raffiné, c'est le panneau peint à Avignon en 1342, qui appartient au Musée de Liverpool. On l'avait déjà vu à Londres, dans une Exposition récente, mais il ne pouvait manquer au petit Salon du *Burlington Club*. Il représente *Jesus enfant ramené à la Vierge par saint Joseph*. La Vierge, assise, un livre sur les genoux, accueille d'un geste de reproche l'Enfant auquel Joseph pose une main sur l'épaule tout en lui montrant sa

Mère de l'autre main; il se tient droit, serrant son livre sur sa poitrine, avec une expression un peu fermée et dure, par où l'artiste s'est évidemment efforcé de traduire les paroles évangéliques : « Pourquoi me cherchiez-vous? ne saviez-vous pas qu'il faut que je sois occupé à ce qui regarde le service de mon Père? » (Luc, II, 49.) Quelle élégance dans le dessin des cheveux blonds aux longues boucles de Jésus et des boucles grises de Joseph! Quel incarnat fleuri des joues de la Vierge et de l'Enfant! Le fond d'or, avec ses auréoles délicieusement gaufrées, l'encadrement exquis, avec ses reliefs gothiques peints et dorés, sont demeurés à peu près intacts sous le vernis dont très malheureusement on les a recouverts, comme il arrive pour la plupart des tableaux primitifs qui ont passé par les mains de marchands.

Cliché Mauri.

STEFANO DI GIOVANNI, dit SASSETTA (1392-1450). — L'ADORATION DES MAGES
Collection du comte Fabio Chigi Saracini. — Sienne
(Exposition de Sienne)

On lit, au bas du cadre, l'inscription : *SYMON. DE. SENIS. ME. PINXIT. SVB. A. D. M. CCC. XL. II.*

La gloire de Simone Martini a éclipsé assez injustement les mérites plus modestes de son beau-frère et collaborateur Lippo Memmi. La charmante *Madone du peuple,* que l'église des Servi a prêtée au Palais de Sienne, suffirait pourtant, avec son air de gravité tendre, à faire restituer à ce vaillant artiste la place qui lui est due. Les visiteurs de l'Exposition de Londres ont eu l'agréable surprise d'en voir une sorte de réplique aux dimensions très réduites, qui appartient à la riche collection de Mrs. Benson. L'Enfant saisit d'une main, gentiment, un bout du voile blanc de sa mère, et de l'autre il lui tient les doigts. Au bas du tableau tout à gauche, est agenouillé, en prières, un petit abbé blanc et gris. C'est à Lippo Memmi également que je n'hésiterais pas à attribuer un autre admirable panneau, donné à Berna par le catalogue de Londres, et qui est aussi la propriété de Mrs. Benson. Sur un fond d'or dont le cadre est gaufré de fleurs et de

Cliché Alinari.

ÉCOLE DE SIENNE (XVe SIÈCLE). — HISTOIRE DU VOYAGE DE LA REINE DE SABA — LE DÉPART
Collection Palmieri Nuti. — Sienne
(Exposition de Sienne)

feuillages de roses, apparait un Christ vêtu d'une longue robe pourpre, qui porte sa croix avec une résignation douloureuse et une noblesse surprenantes. Il se retourne à demi, comme pour dire : « Renonce à toi-même, prends ta croix

Cliché Alinari.

ÉCOLE DE SIENNE (XVe SIÈCLE). — HISTOIRE DU VOYAGE DE LA REINE DE SABA — L'ARRIVÉE CHEZ LE ROI SALOMON
Collection Palmieri Nuti — Sienne
(Exposition de Sienne)

Cliché Alinari.

BENVENUTO DI GIOVANNI (1436-1518?). — LE RETOUR A ROME DU PAPE GRÉGOIRE XI

Société des Œuvres Pies (Hôpital de la Scala — Sienne)

et suis-moi »; et un petit dominicain agenouillé derrière lui le contemple avec une foi très ardente. C'est une peinture qui précède d'un siècle les créations de l'Angelico et qui leur est comparable.

La belle *Annonciation* de San Pietro Ovile, que l'on voit pour la première fois en belle lumière au palais de Sienne, serait-elle de Lippo Memmi? C'est une imitation assez fidele du chef-d'œuvre de Simone, mais d'une main peut-

Cliché Alinari.

BENVENUTO DI GIOVANNI (1436-1518?). — LE DÉPART D'AVIGNON DU PAPE GRÉGOIRE XI
Société des Œuvres Pies. — Hôpital de la Scala. — Sienne

être plus jeune. Il n'y a point de doute sur l'attribution à Pietro Lorenzetti de la grande *Madone* qui provient de la même église et qui est traitée selon la formule un peu monotone dont le retable des Uffizi donne le meilleur exemplaire. De ce grand maître dont Sienne aurait pu réunir quelques œuvres importantes, je ne vois plus rien à citer. D'Ambrogio Lorenzetti lui-même, le Giotto siennois, qu'est-ce que nous montre le Palais Communal, à part deux *Madones* d'expression émouvante, mais d'un dessin sommaire et d'une peinture trop refaite? Il nous montre, il est vrai, les fresques du Bon et du Mauvais Gouvernement, le chef-d'œuvre qui suffirait à illustrer Sienne. Londres n'était pas beaucoup plus riche en œuvres indiscutables du grand Ambrogio. Un seul des panneaux exposés provenait sûrement de sa main : c'était un Christ en croix (sur fond d'or) entre la Vierge et saint Jean, que je crois contemporain d'une merveilleuse peinture, aux trois quarts effacée, de l'Académie de Sienne, l'*Allégorie du Péché et de la Mort.* Saint François et sainte Claire sont agenouillés au pied de la croix, au-dessus de laquelle un grand ange porte une inscription effacée, tandis que d'autres anges tourbillonnent à droite et à gauche. Ce précieux morceau appartient à Mr. Ch. Fairfax Murray. Je ne puis comprendre comment Mr. Langton Douglas parvient à découvrir les qualités de couleur, de composition et de technique de certaines œuvres d'Ambrogio Lorenzetti dans le grand panneau à fond d'or que le comte Stroganoff avait exposé à Londres. C'est une peinture qui se rattache étroitement aux œuvres de jeunesse de Giotto, ou, mieux encore, à ce que nous connaissons de Cavallini; et le critique de l'*Athenæum* (n° du 4 juin) la rapprochait très judicieusement d'un retable des plus intéressants, la *Légende de sainte Cécile,* que l'on voit dans le corridor des Uffizi. Six compositions, séparées par des cadres en guillochis, sont réparties dans l'ordre le plus singulier : d'abord la *Déposition de Croix* (qui est d'une grande beauté dramatique), puis la *Pentecôte* et l'*Ascension;* dans la rangée inférieure, l'*Ensevelissement,* la *Résurrection* et la *Descente aux Limbes.* Toutes ces petites scènes sont d'un arrangement original et qui ne doit rien aux conventions byzantines. Qui donc y voulait voir la main d'un Primitif français (*Daily Telegraph* du 25 mai)? C'était une folle imagination ; ce morceau-là date des environs de l'an 1300, et

Cliché Alinari.

ÉCOLE TOSCANE (XVe SIÈCLE). — LE TRIOMPHE DE DARIUS
Collection de M. Carlo Cinughi. — Sienne
(Exposition de Sienne)

pourquoi ne serait-il point de l'un de ces peintres que Philippe le Bel se fit envoyer de Rome? Une singularité, ou plutôt même un caractère unique de cet important panneau, est que l'or du fond en paraît tout travaillé à la pointe, en dessins réguliers, qui représentent des feuilles de trèfle et des colombes aux ailes étendues; ce qui rappelle le dessin de quelque broderie de chasuble.

Le catalogue de Londres rangeait parmi les œuvres voisines des Lorenzetti un panneau long, couvert de petites scènes de la vie des *Anachorètes.* C'est une œuvre du xve siècle, inspirée sans doute, mais de façon lointaine, de la célèbre fresque de Pise, et moins voisine d'elle encore que le tableau des Uffizi, œuvre d'ailleurs plus florentine que siennoise, où l'on aimerait voir la main d'un peintre anecdotier habitué à l'illustration de livres de piété dans le genre de Cavalca.

Deux petits tableaux, disposés en pinacles pour s'adapter au sommet de quelque grand retable, sans être de la main même d'Ambrogio Lorenzetti, viennent évidemment d'un de ses meilleurs élèves; ils sont pareils de dimensions et de facture à deux autres morceaux conservés dans la collection Carrand, au Bargello de Florence. Les panneaux de Florence représentent le *Noli me tangere* et le *Couronnement de la Vierge,* ceux de Londres, qui appartiennent à Mrs. Benson, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau.* Le Christ en croix ressemble beaucoup à celui de Simone, dans le petit tableau d'Anvers; mais le dessin des yeux et des bouches si caractéristique dans les peintures des Lorenzetti se retrouve ici très exactement, ainsi que le sentiment dramatique intense. Je n'en veux citer qu'un détail : le corps du Christ (presque imberbe), déjà raidi par la mort, est tout zébré, sous le voile de gaze qui l'enveloppe, par les sillons sanglants de la flagellation.

Bartolo di Maestro Fredi, imitateur assez grossier d'Ambrogio Lorenzetti, a peint en 1382 et en 1388 pour Montalcino une *Déposition de croix* et un *Couronnement de la*

Vierge qui sont exposés à Sienne. Andrea Vanni, camarade d'atelier de Bartolo Fredi, et disciple de sainte Catherine, dont il nous a laissé la plus touchante image, n'est point représenté à l'Exposition de Sienne; il l'était en revanche à Londres par une jolie *Madone* assise sur un trône tout gaufré d'or, et serrant dans ses bras son poupon, vêtu d'une chemisette d'or. C'était une sorte de réplique partielle de la figure centrale du grand retable de San Stefano, à Sienne. Il serait intéressant d'en rapprocher une Madone allaitant, *Madonna del latte*, comme disent les Italiens, de Berna, l'élève d'Ambrogio Lorenzetti, qui provient, au Palais Communal, de l'église de San Donato. C'est le même délicieux guillochis des vêtements dorés, avec une expression de tendresse pénétrante dans les beaux yeux en amande.

Cliché Vasari

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — MASSACRE DES INNOCENTS, 1482
Église de Sant'Agostino. — Sienne
(Exposition de Sienne)

De Taddeo di Bartolo, rien à Londres, presque rien à Sienne; mais il ne faut pas oublier, parmi les tableaux de Londres, la petite Madone de Naddo Ceccarelli, qui appartient à sir Frederick Cook. Elle a cette jolie expression tendre et un peu boudeuse que l'on voit aux figures de Simone et de Lippo Memmi. Elle est signée sur le rebord du cadre : NADDVS. CECCHARELLI. DESENIS. MEPINSIT. M. CCCXLVII; et ce cadre, avec ses reliefs

de feuillages enveloppant huit médaillons de saints et de saintes, avec ses roses dont le cœur est fleuri de pâtes de verre colorées, joint aux gaufrures du fond d'or et à la broderie des vêtements, fait de la délicate petite œuvre un vrai bijou d'art siennois.

Et nous voici au seuil du xve siècle. Sienne est désormais devancée par Florence, plus puissante, plus féconde, plus paisiblement créatrice; mais elle garde la séduction toute particulière de sa grâce raffinée et candide tout ensemble, alanguie et nerveuse, parfois enfantine et vieillotte, mais éclairée de si lumineuses visions; quoi de plus parfait que certaines œuvres de Matteo ou de Benvenuto di Giovanni?

Une révélation, à Sienne comme à Londres, pour ceux qui n'avaient pas encore minutieusement scruté l'art siennois, ce furent les peintures de Sassetta et de Giovanni di Paolo. Désormais le nom de Stefano di Giovanni, ou plutôt son surnom de Sassetta, est entré dans la gloire; on ne tardera guère à l'appeler le Fra Angelico de Sienne; et il n'y a

Cliché Alinari.

MATTEO BALDUCCI (XVe-XVIe SIÈCLE). — ASSOMPTION DE LA VIERGE
Église de San Spirito. — Sienne
(Exposition de Sienne)

pas longtemps que Cavalcaselle le traitait avec un tel dédain en quatre pages de sa consciencieuse histoire! Sa *Madone* de la cathédrale de Grosseto est si tendre, avec ce pressentiment douloureux que savaient exprimer déjà les vierges de Lorenzetti! Il faudra restaurer avec une grande prudence le délicieux retable d'Asciano, la *Naissance de la Vierge*, qui reproduit, avec une grâce nouvelle, la magistrale composition de Pietro Lorenzetti. Il s'en va par écailles, et ne supporterait évidemment pas les secousses d'un deuxième voyage. La gravure qui accompagne cet article me dispense de le décrire plus longuement, de même que ce chef-d'œuvre, l'*Adoration des Mages*, qui provient de la collection Chigi, où il était autrefois attribué à l'Angelico. Mais ce n'est pas à l'Angelico, c'est plutôt à Gentile da Fabriano, à Pisanello, ou encore à Masolino da Panicale que l'on songe devant ces figures exquises d'une fraîcheur si juvénile; l'aube des temps nouveaux a lui doucement sur Sienne, comme elle luit aux mêmes années sur Florence, Vérone ou Milan; et Sassetta est un des précurseurs de la Renaissance. Le tout petit panneau, provenant de Barnard Castle, que l'on voyait à Londres, montrait, mieux que les plus grandes compositions, le génie souple et naturel de ce charmant artiste. C'est un

Cliché Alinari.

GIROLAMO DI BENVENUTO (1470-1524). — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE
Eglise de la Nativité. — Montalcino
(Exposition de Sienne)

Miracle du Saint Sacrement. Un prêtre indigne tombe mort au moment même de communier, et l'hostie sanglante reste aux mains du célébrant. Des moines s'empressent avec stupeur, tandis que, plus loin, des femmes sont agenouillées, et des hommes debout, moins effrayés que curieux. Ce petit drame est raconté avec une émotion parfaite dans le ravissant décor d'un intérieur d'église, avec son retable d'autel et ses fenêtres dont les vitraux à figures ont un éclat d'émail.

Il y avait une œuvre admirable de Sassetta que l'on eût pu sans un trop grand effort reconstituer à Sienne; c'était le retable de Borgo San Sepolcro, daté de 1444, dont les fragments dispersés ont été, l'année dernière, reproduits dans une belle étude donnée par Mr. Berenson au *Burlington Magazine.* Les trois panneaux du centre, avec leurs figures presque aussi grandes que nature, appartiennent à Mr. Berenson; et le *saint François en gloire* est assurément une des plus nobles inventions de l'art du moyen âge. Des huit panneaux plus petits, qui racontent toute la légende de saint François, six appartiennent à Mr. Chalandon, à Paris, un au comte de Martel, à Cour-Cheverny; le dernier est bien connu des visiteurs du Musée de Chantilly, où il passe pour une œuvre de Sano di Pietro; mais Mr. Berenson n'a pas eu de peine à démontrer que l'œuvre doit être rendue tout entière à Sassetta; c'est un tableau dont les papiers sont en règle. Deux des panneaux de Mr. Chalandon ont été envoyés à Sienne; ils représentent *le jeune saint, dépouillé de ses vêtements,* qui se réfugie loin des menaces paternelles dans les bras de l'évêque d'Assise, puis *l'Épreuve du feu* devant le soudan d'Égypte. Les compositions se rattachent assez fidèlement au type giottesque, mais avec un esprit, une vivacité de gestes, une élégance parfaite du décor architectural.

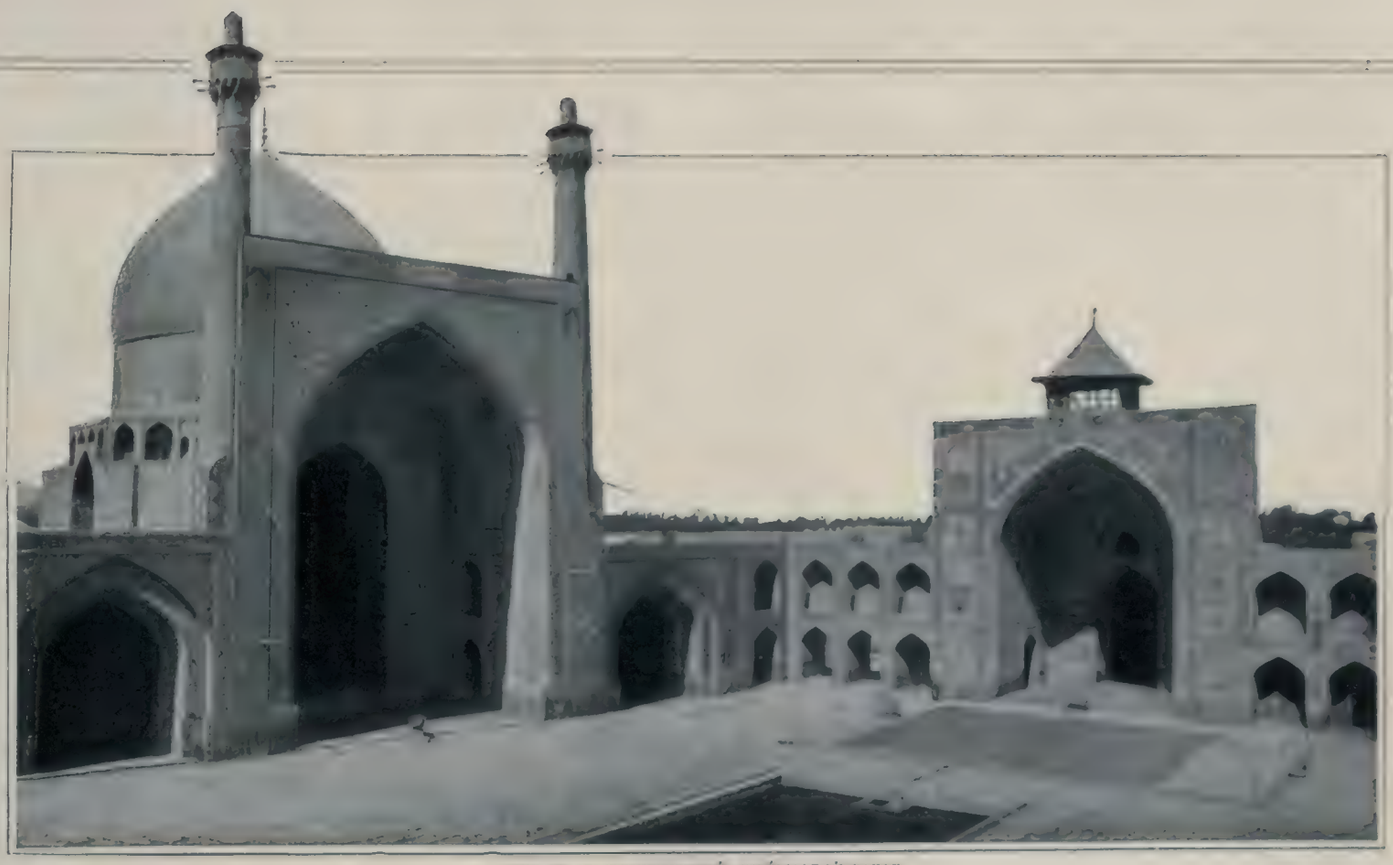
Très proche de Sassetta, dans ses délicates œuvres de jeunesse (telles que la légende de saint Jérôme, au Louvre), le bon Sano di Pietro ne tarde pas à se gâter, à s'amollir par une facilité extrême. Il tenait en somme une boutique de dévotion fort achalandée, et suffisait tout juste, avec l'aide de ses fils, aux commandes dont on l'accablait. De combien de Madones et d'images de saint Bernardin ce pieux artiste n'a-t-il pas inondé la province siennoise! Celles que nous avons vues à Sienne et à Londres n'avaient rien que de fort ordinaire. Son tableau de la *Présentation au Temple,* que nous reproduisons, n'est qu'une édition nouvelle, après tant d'autres, d'une composition célèbre d'Ambrogio Lorenzetti (à l'Académie de Florence), dont le Louvre possède une bonne imitation par Bartolo Fredi; il n'est pas sans intérêt de suivre toutes ces transformations d'un même type. Une *Pietà,* très ruinée, signée et datée de 1481 (au comte P. Piccolomini), est une prière plus qu'une peinture, mais bien émouvante. Seule, une petite tête de *saint Bernardin* m'a paru digne d'être notée comme une œuvre originale et forte, sans doute exécutée d'après nature, soit au couvent de l'Osservanza, soit pendant une des prédications du célèbre moine franciscain.

Giovanni di Paolo a débuté, comme Sano di Pietro, dans l'atelier de Sassetta, vers 1420, et il a peint pendant près de soixante ans. C'est un des plus curieux parmi ces artistes retardataires qui, au temps où la Renaissance florentine donnait toutes ses fleurs et déjà les fruits les plus mûrs, s'obstinaient à des arrangements naïvement archaïques. A ne le juger que par certaines œuvres de la Pinacothèque de Sienne ou encore du Palais Communal, on serait porté à une excessive sévérité : il a des figures vraiment caricaturales. Dans son *Assomption* d'Asciano, que nous reproduisons, et qui procède directement d'une œuvre analogue de Pietro Lorenzetti, avec quelques souvenirs de Fra Angelico, ce caractère grimaçant et forcé des visages est bien apparent, malgré la persistance du sentiment mystique (les figures latérales, saint Michel et saint Martin, ne sont évidemment point de Giovanni di Paolo, mais d'un contemporain plus habile, Matteo di Giovanni ou Vecchietta). La *Madonna del Manto,* de l'église des Servi, qui abrite sous son grand manteau bleu des moines, des nonnes et une foule de laïcs bien dévotement agenouillés, est une œuvre d'aspect plus aimable, d'ailleurs plus ancienne (1436). Le retable de Castelnuovo, de 1426, charme par son minutieux travail d'orfèvrerie, le guillochis des auréoles, la broderie des vêtements de la Vierge et des anges, ourlés d'inscriptions, d'invocations toutes poétiques. Le sol est un carrelage fleuri, et il y a des couronnes de pervenches, de jasmins et de bluets sur les cheveux blonds des anges musiciens.

Mais Giovanni di Paolo fut un des plus habiles miniaturistes de cette école de délicieux enlumineurs, et il le montre bien aux petits panneaux exposés à Sienne, comme à ceux qu'exposait le *Burlington Club.* Un *ex-voto* fort curieux appartient à la famille Palmieri. Il représente un vaisseau démâté, dont les vergues et les voiles sont emportées dans les airs. Une sirène nage dans les profondeurs hérissées de l'océan; et, sur la nef en péril, les passagers, à genoux, invoquent l'aide de saint Antoine, qui apparaît porté par des nuages lumineux sur le ciel noir. Le *Paradis,* qui appartient à la même famille, est une œuvre contemporaine des ravissantes créations de l'Angelico, et animée du même esprit joyeux et candide, comme on peut le voir à notre gravure. Un autre petit panneau, plus charmant encore, exposé sous le nom de Mr. Chalandon, représente *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.* L'heureux jardin, d'où jaillissent, selon les traditions de l'iconographie antique, les sources des quatre fleuves, est fleuri, sous l'abri des orangers, de lis, de jasmins, d'œillets et de violettes énormes; il y pousse des fraises colossales, autour desquelles jouent de petits lapins. L'homme et la femme en sont chassés par un ange aux ailes d'or, entièrement nu (ce qui est des plus rares); et le Père Éternel, serrant autour de lui les plis de son manteau et soutenu dans les airs par une troupe de chérubins bleus, indique de la main, sur le globe, la terre déserte qu'il leur faudra défricher. On voit par quelques écailles de la peinture qu'elle repose toute sur fond d'or, à la façon des menues œuvres de l'Angelico.

La petite *Annonciation* de Londres, qui a passé de la collection Farrer chez Mrs. Benson, reprend le même sujet avec une grâce plus précieuse encore. L'expulsion d'Adam et d'Ève y est narrée dans un espace plus restreint, mais avec les mêmes éléments de décor. Les figures de l'homme et de la femme sont d'une finesse de nu ravissante, avec ce rien d'étrangeté qui fait songer par avance aux petits tableaux de Cranach; et l'ange apparaît, drapé d'un voile de mousseline, au seuil de la porte rose du Paradis. Tout près de là, sous une loggia d'où l'on aperçoit un coin de sa chambre, la Vierge est assise, attendant le messager céleste, tandis que plus loin, dans la cuisine, saint Joseph se chauffe à un bon feu.

(A suivre.) ANDRÉ PÉRATÉ.



COUR DE LA GRANDE MOSQUÉE IMPÉRIALE D'ISPAHAN

GRANDE MOSQUÉE IMPÉRIALE D'ISPAHAN
PORTE MASSIVE PLAQUÉE D'ARGENT CISELÉ

LES MOSQUÉES D'ISPAHAN

Aucun de ceux qui ont parcouru la Perse, archéologues, artistes ou écrivains n'a pu pénétrer librement dans les sanctuaires musulmans de l'Iran.

D'une foi plus ardente ou tout au moins plus passionnée que les Sunnites, les musulmans chiites veulent garder de toute profanation leurs villes saintes et les tombeaux de leurs martyrs. Et c'est un grand dommage pour l'art et la science, car ces monuments interdits recèlent des merveilles de l'art le plus pur et des documents historiques d'un intérêt inestimable.

Favorisé par les mêmes circonstances spéciales qui m'ont permis l'entrée de la ville, sainte entre toutes, de la Mecque, j'ai pu visiter ces monuments de mystère et, de toutes les visions qui m'ont enchanté depuis vingt-deux années au cours de mes pérégrinations aux pays d'Islam, ce sont celles qui me laisseront les plus précieux souvenirs.

Dômes et minarets plaqués d'or, façades monumentales où les arabesques d'or courent sur des plaques de marbre noir, — revêtements de faïences, lumineuses et splendides, coupoles et voûtes ogivales, aux stalactites de cristal de roche ou d'or, — cours dallées de marbre onyx vert et rose, — sarcophages d'argent ciselé rehaussé d'émaux merveilleux, — portes monumentales damasquinées d'or et d'argent par les plus habiles ciseleurs de la terre, — salles immenses où flamboie le soleil ou mystérieux coins d'ombre des sépulcres, cachés au plus profond des édifices, — tous ces souvenirs d'un Orient de féerie me reviennent en foule à la seule évocation des noms magiques de Kerbela, Nedjef, Ispahan, Koum, Téhéran !

Mais comment décrire ces merveilles, la magnificence de cette mosquée impériale d'Ispahan, gracieuse et superbe, où l'œil ravi ne sait ce qu'il doit le plus admirer, des proportions grandioses du monument colossal ou de la richesse infinie des ornements ?

Pourquoi si merveilleux spectacle ne fut-il pas permis aux voyageurs européens qui s'extasièrent à la seule vue de la façade

extérieure déjà si belle sur l'immense place d'Ispahan, mais combien modeste cependant à côté du prodigieux décor qui se dresse dans la cour intérieure?

Les « dames fantômes », aux voiles noirs impénétrables, qui glissent sur les dalles de marbre au retour d'une prière, ou venues là simplement pour se promener, prendre le frais, rire et babiller, semblent de tout petits insectes perdus dans l'immensité d'un palais de géants.

Tel un tapis précieux aux couleurs étincelantes, les revêtements de faïence miroitent sous le soleil. Une symphonie de bleus que sertissent des verts et des jaunes, égayée de roses délicieusement éteints, ajoute au charme exquis des dessins capricieux, étonnamment variés.

Les dômes et les minarets sont également revêtus de faïences dont les bleus rivalisent d'éclat avec le beau ciel pur.

Au seuil de la mosquée une foule bigarrée se presse autour de petits éventaires où fruits, boissons glacées, bonbons et gâteaux sont offerts à grands cris.

Un marchand de poires s'adosse à la porte d'entrée, porte massive richement plaquée d'argent ciselé.

Sous la voûte brillante, aux stalactites de faïence en ruche d'abeille, des mollahs aux énormes turbans noirs tiennent conciliabule. Là des Séïds (1) parés du symbolique turban vert, assis sur des bancs de marbre, savourent les joies du Kalyan (2), suivant d'un regard perdu la fumée bleue qui flotte légère et caresse les faïences bleues.

Dans la cour immense, trois portiques de proportions grandioses s'offrent aux regards des visiteurs. Leurs arcs en ogive, très élégants de forme et très hardis, sont recouverts de faïences magnifiques, variées à l'infini. Pas un panneau qui ressemble à l'autre. C'est une profusion de tapis précieux étalés sous le beau soleil.

Derrière le portique central qui fait décor, s'élève une coupole géante, en forme de casque, étincelante de faïences, qu'encadrent deux sveltes minarets, plaqués d'émaux bleus.

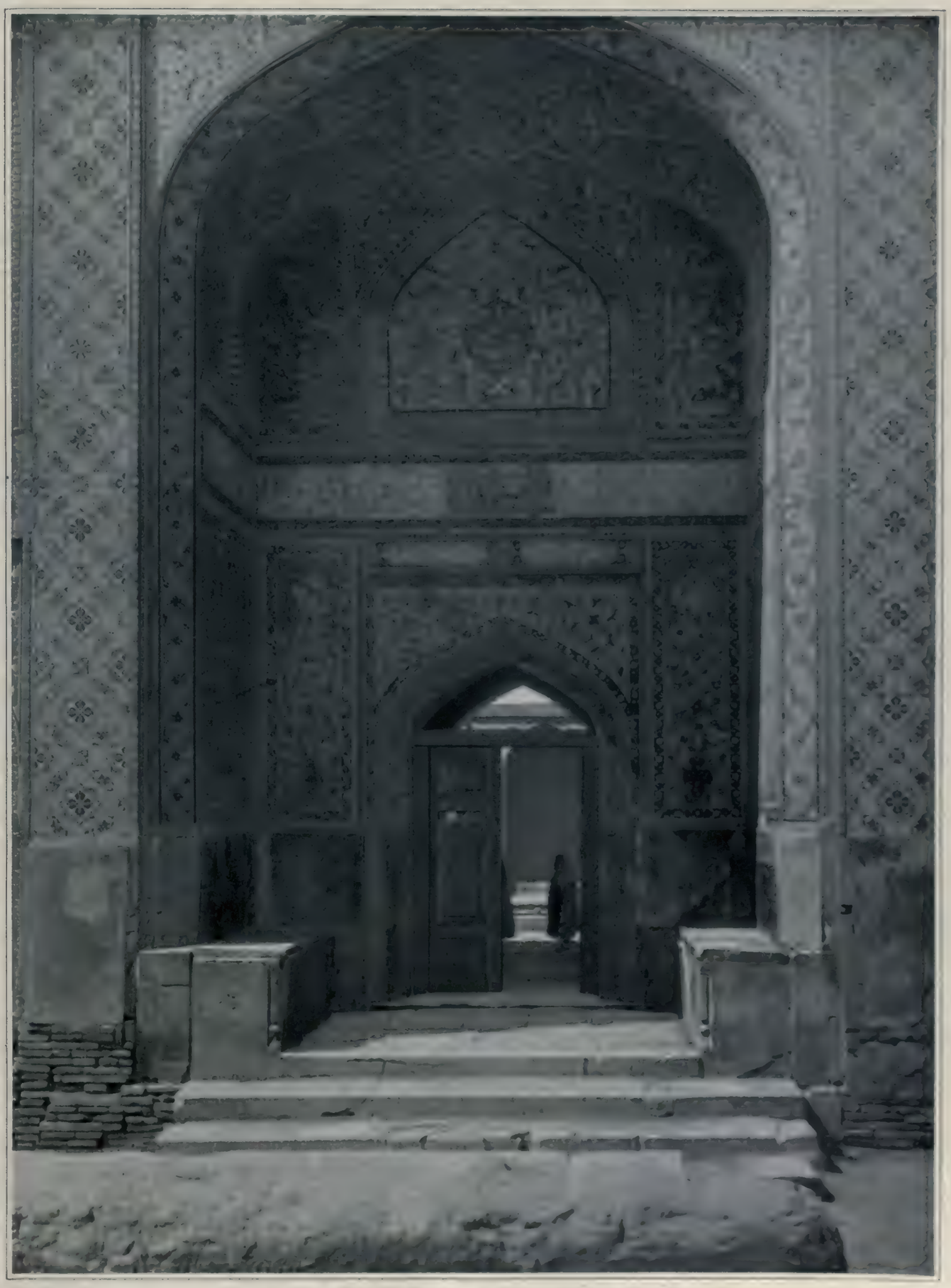
Ces coupoles ont toujours dans les édifices musulmans, une physionomie particulière. Celles des monuments de Chiraz sont plus élégantes et plus hardies, celles d'Ispahan sont plus puissantes, plus massives, moins éloignées des lourdes coupoles byzantines.

Ici, point de revêtements d'or sur les coupoles et les minarets comme à Koum ou à Kachan. Tout est à la faïence, — et quelles faïences! Une des plus belles expressions de l'art céramique persan due à la qualité remarquable des matières employées, argile blanche et galets de silice roulés par la rivière, matériaux parfaits qui donnent des tons si purs et des émaux si profonds que l'art du céramiste devient en quelque sorte tout naturel et très facile. Les faïences de Chiraz et celles de Kachan sont infiniment moins belles,

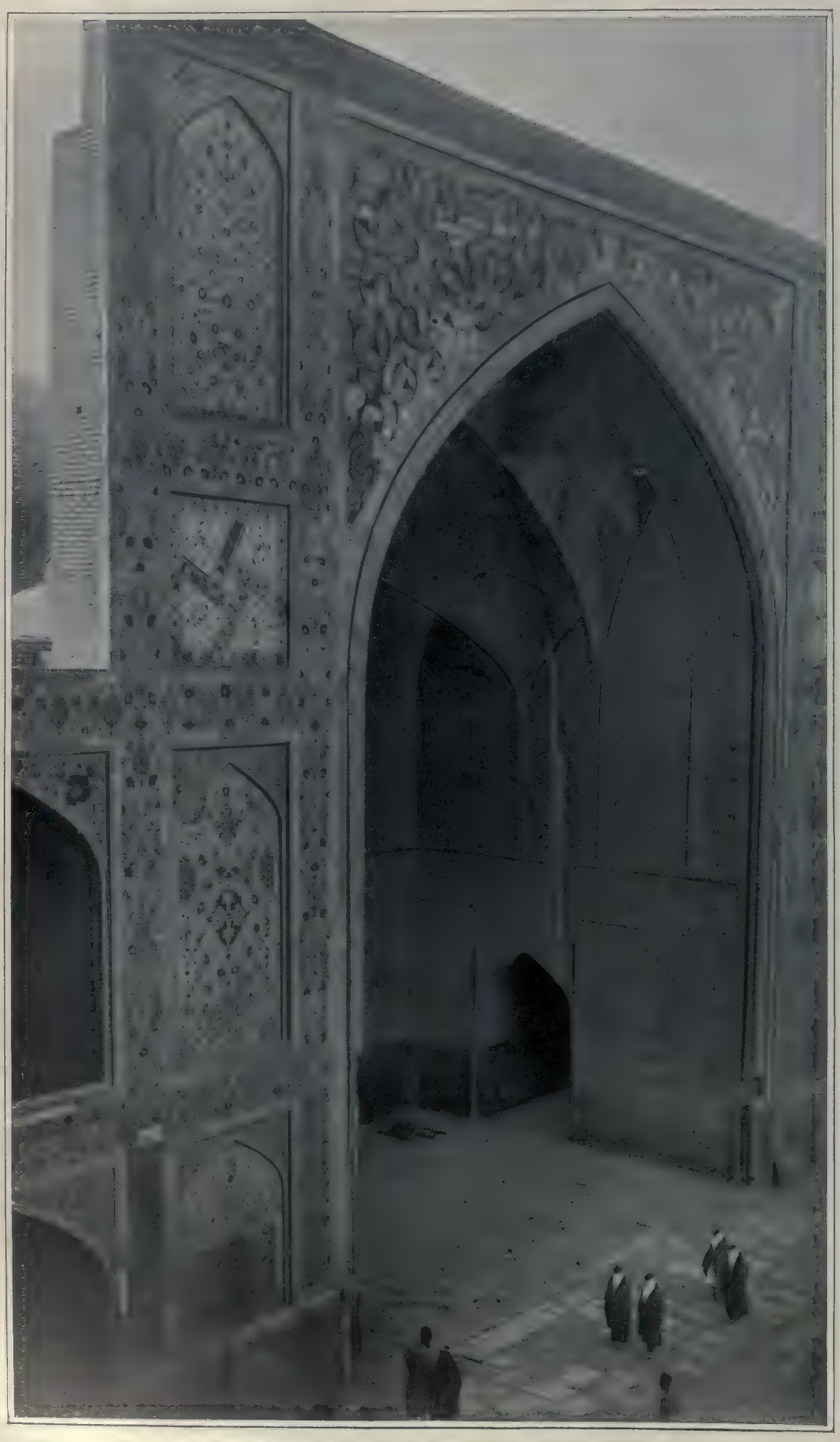
TOMBEAU DU SHAH ISMAËL A ISPAHAN. — PEINTURE MURALE DU VESTIBULE (panneau de droite)

(1) Nom donné en Perse aux descendants du Prophète.

(2) Narghilé persan.



TOMBEAU DU SHAH ISMAEL A ISPAHAN. — PORTE D'ENTRÉE



GRANDE MOSQUÉE D'ISPAHAN. — PROPORTIONS DU TEMPLE ET DES FIDELES.

précisément à cause de l'infériorité des matières premières.

Plus étrange peut-être, mais incomparablement moins somptueuse, est l'ancienne mosquée du Vendredi, dans le Bazar, au nord de la Place impériale. D'une moins bonne époque, plus fruste dans ses détails, plus massive dans l'ensemble, avec des recherches un peu maniérées dans les voûtes et les ogives, elle est dans un état déplorable de désuétude et menace ruine de toutes parts.

Dans une salle dont les murs croulent de vétusté, un beau mirhab en pierre sculptée se dresse intact, dernier vestige des splendeurs passées. Il est dû, paraît-il, au ciseau d'un sculpteur égyptien du XIVe siècle.

La nouvelle mosquée du Vendredi, édifiée sur la grande place, est moins fréquentée, plus silencieuse. Dans les couloirs obscurs où circule un air qui paraît glacé, des splendeurs céramiques se laissent à peine entrevoir. Mais sous la coupole, entièrement revêtue de faïences, à l'intérieur comme à l'extérieur, tout s'éclaire et resplendit. Une salle carrée, relativement petite, aux murs très épais, percés d'embrasures que surplombe la coupole admirable, donne l'illusion d'une grotte enchantée, scintillante de reflets. Autour de la salle, des panneaux entourés d'élégantes bordures courent et semblent des tapis, constellés de pierres précieuses, tendus au bas des murs. Ceux-ci sont décorés de grands panneaux encadrés d'inscriptions coraniques, s'enlevant en blanc sur des fonds bleus.

La coupole est une véritable dentelle bleu turquoise et jaune pâle.

Quelles heures exquises j'ai vécu dans ces vieilles mosquées de l'Iran ! Les mollahs m'accueillaient avec une amé-

ANCIENNE MOSQUÉE DU VENDREDI A ISPAHAN. — MIRHAB EN PIERRE SCULPTÉE

nité touchante, et non seulement me laissaient aller, venir, flâner, rêver en toute liberté, mais encore photographier les motifs intéressants : panneaux de faïence, colonnes de marbre sculpté, ciselure des portes, peintures murales, etc...

L'on sait qu'en Perse, la photographie, mise en honneur par le souverain lui-même, a partout droit de cité, et les Persans sont si fiers de leurs édifices somptueux, qu'une fois la question de religion écartée, c'est avec empressement qu'ils aident le voyageur à en reproduire les beautés.

Ainsi, à Ispahan, quand il me fallut élever mon appareil pour photographier le mirhab de la mosquée du Vendredi, ce fut à qui s'empresserait pour apporter au point voulu une lourde tribune en bois servant de chaire à prêcher, qu'il ne fallut pas moins de huit hommes pour soulever et mettre en place, et aucun d'eux ne voulut accepter la moindre récompense, la plus petite pièce d'argent, chose qui paraîtra invraisemblable à mes compatriotes, qui, en toutes circonstances, ont pu constater la cupidité des Persans.

Bien plus, après m'avoir aidé aussi obligeamment dans la mosquée du Vendredi, mes nouveaux amis me conduisirent au tombeau du shah Ismaël, où de nouvelles splendeurs de la plus belle époque de la céramique d'Ispahan s'étalent à l'insu et à l'abri des regards profanes.

En vain l'on chercherait ailleurs de plus beaux spécimens d'écriture stylisée et un monument plus parfait, tant par la pureté des lignes que par la sobriété dans les détails et l'élégante harmonie de l'ensemble.

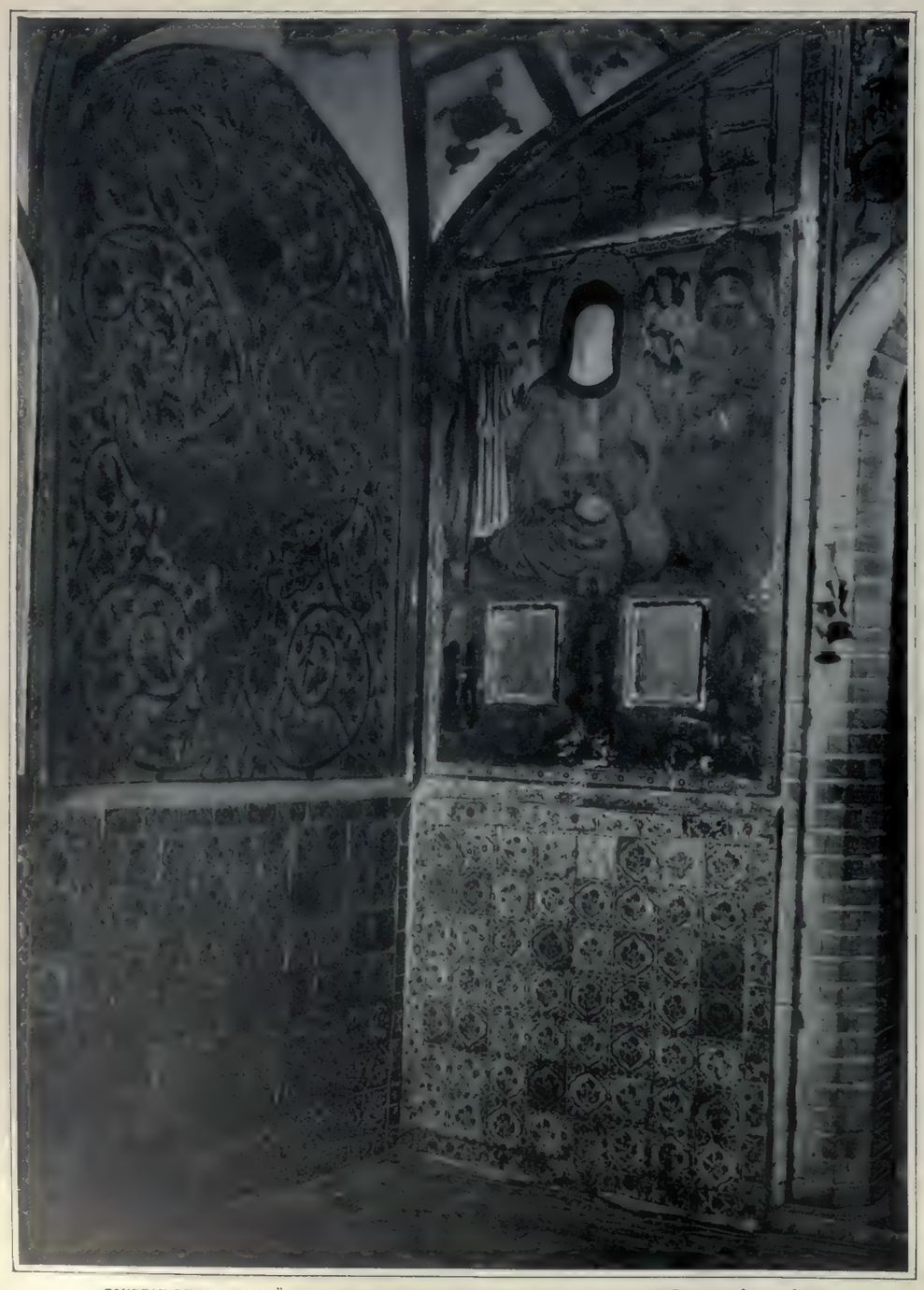
Une fois franchi le porche splendide, admirablement conservé depuis le XVIIe siècle où il fut édifié, le visiteur pénètre dans une petite salle aux murs revêtus de faïences bleu de roi ornées d'arabesques bleu turquoise et lapis, triomphe des bleus.

Sur les murs, deux tableaux curieux représentant, celui de droite, Ali, le gendre du Prophète entouré de ses deux enfants, Hussein et Hoçein, dans une attitude de prière, — celui de gauche, un personnage voilé que mes guides me disent être le prophète Mahomet, celui dont on ne saurait reproduire les traits sacrés, mais qui est peut-être le portrait de l'auguste épouse d'Ali, la fille bienheureuse du Prophète, dont le visage, au double titre de femme et de sainte, doit être rigoureusement caché.

Et maintenant que je suis de retour de ce voyage au pays des merveilles, que j'ai soulevé un coin du voile qui cache si jalousement des trésors inconnus, je me réjouis d'avoir passé outre aux conseils de prudence que, très amicalement, à la veille de mon départ, m'avait donné celui de qui les choses de Perse sont si profondément connues, j'ai nommé M. Dieulafoy.

Un regret cependant me reste. Celui de me sentir impuissant à traduire les impressions d'art que j'ai ressenties, et à exprimer le charme profond de cet Orient mystique dont les sanctuaires persans sont les floraisons les plus rares.

GERVAIS COURTELLEMONT.



TOMBEAU DU SHAH ISMAËL A ISPAHAN. — PEINTURES MURALES DU VESTIBULE (Panneau de gauche)

LE MUSÉE WALLACE*

Mobilier Français

I. — COMMODE *en bois de violette, ornée de bronzes dorés, par* CHARLES CRESSENT *(époque de la Régence).*

Ce meuble monumental est d'un spécimen les plus connus des œuvres de l'artiste admirable que fut l'ébéniste du Régent, Charles Cressent, qui devait prolonger son existence presque jusqu'à la fin du règne de Louis XV, jusqu'en 1768.

Cette commode fit partie du cabinet de M. de Selle, trésorier général de la marine, dont le catalogue de vente fut rédigé en 1761 par Pierre Rémy. Elle porte dans ce catalogue le n° 149.

Ce meuble doit dater de la fin de la Régence, car on y voit déjà apparaître dans les bronzes les formes les plus caractéristiques du style rocaille, les dragons empruntés aux objets de l'Extrême-Orient, le tout marié aux bustes d' « espagnolettes » mis à la mode dans la décoration du mobilier par

I. — COMMODE EN BOIS DE VIOLETTE, ORNÉE DE BRONZES DORÉS, PAR CHARLES CRESSENT
Époque de la Régence. — *Musée Wallace*

ceux qu'inspiraient les compositions de Gillot et de Watteau. Il n'y a rien à dire d'un tel meuble, sinon à remarquer le mariage parfait des bronzes avec l'ébénisterie ; il est vrai que Cressent, au grand désespoir des maîtres fondeurs qui, plus d'une fois, lui firent des procès, modelait lui-même les bronzes qu'il appliquait sur ses meubles.

Sur la commode a été placé un coffret, qui date du milieu du règne de Louis XV, fort élégant spécimen du style rocaille appliqué au traitement du bronze. Deux bronzes représentant de jeunes bacchants, supportés par des bases ornées de marqueterie, appartiennent à une époque plus avancée du XVIIIe siècle, peut-être au règne de Louis XVI.

II. — SECRÉTAIRE *en marqueterie, orné de bronzes dorés, par* J.-F. LELEU *(fin du règne de Louis XV).*

Il ne peut être question de comparer ce meuble avec le grand secrétaire de Riesener, orné d'un coq en marqueterie sur son abattant. Ce dernier est très certainement d'une plus belle venue. Mais, cependant, le meuble de Leleu, s'il est

* Voir *les Arts*, n°s 24, 27, 29.

d'une architecture moins puissante, est un beau monument; d'ailleurs, nombre de pièces sorties des mains de cet artiste peuvent prendre place parmi les meilleures œuvres des ébénistes français de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

II. — SECRÉTAIRE EN MARQUETERIE, ORNÉ DE BRONZES DORÉS, PAR J.-F. LELEU
Fin du règne de Louis XV. — *Musée Wallace*

La marqueterie, vase et corbeilles de fleurs, est d'un type très avancé et représente un retour si franc au style classique, qu'au premier abord on serait tenté d'attribuer l'œuvre tout entière à l'époque de Louis XVI. Cependant, en examinant le plan du meuble, les profils de ses moulures, il faut bien reconnaître qu'on a affaire plutôt à un secrétaire créé dans les dernières années de Louis XV et présentant déjà, dans leurs grandes lignes, tous les éléments décoratifs dont on fera usage après 1774. Il n'est pas jusqu'aux supports du meuble, des griffes de lion non motivées par une disposition particulière des angles, qui ne sente déjà son style Louis XVI. Ils font involontairement songer aux grands meubles que Bennemann exécutera dix années plus tard.

Deux vases et une aiguière en spath-fluor, ornés de beaux bronzes, mais de modèles connus, surmontent le secrétaire. Ils appartiennent aussi à la fin du règne de Louis XV.

III. — VITRINE DE LA SALLE XII. — *Orfèvrerie et bijoux (Vitrine A).*

Cette vitrine, remplie d'objets d'or ou de vermeil repoussé, ciselé et émaillé, fait un grand effet. En réalité, pourquoi ne le dirait-on pas? elle compte peu d'objets de premier ordre ou même intéressants. Ce n'est point ce qu'il faut aller voir au Musée Wallace. En dehors de quelques bijoux de la Renaissance, la plupart allemands et de la fin du XVIe siècle, il n'y a guère à signaler comme pièce de quelque importance au point de vue artistique qu'un diptyque en émail translucide sur relief, œuvre française des dernières années du XVe siècle ou des premières années du XVIe, représentant Pierre de Bourbon et saint Pierre, Anne de Beaujeu et sainte Anne, Charlemagne et saint Louis. En dehors de sa beauté et de la perfection de sa technique, ce diptyque, qui devait être autrefois un triptyque, offre encore cet intérêt d'être, pour ainsi dire, la transcription exécutée par un orfèvre d'un tableau célèbre conservé à la cathédrale de Moulins. C'est un des seuls exemples que l'on puisse citer d'une grande peinture imitée directement par un émailleur sans l'intermédiaire d'une gravure. Ce monument, si on peut appliquer ce qualificatif à un objet de si petites dimensions, est d'ailleurs depuis fort longtemps connu, et Labarte le publia

III. — VITRINE DE LA SALLE XII. — ORFÈVRERIE ET BIJOUX
(Musée Wallace)

IV. — SECRÉTAIRE EN MARQUETERIE, ORNÉ DE BRONZES DORÉS, PAR J.-F. RIESENER
Fin du règne de Louis XV. — *Musée Wallace*

dans l'*Album* de son *Histoire des Arts industriels*.

Des bassins ou des aiguières en argent doré, des coupes montées en orfèvrerie représentent, avec une grande richesse, l'art portugais et l'art allemand de la fin du XVIe siècle. Malgré leur somptuosité, ce sont des œuvres peu recommandables au point de vue de l'art. Il faut signaler, cependant, dans le même ordre d'idées, une horloge en argent repoussé, ciselé et doré, œuvre d'un orfèvre d'Augsbourg de la fin du XVIe siècle. Dans son genre, c'est une œuvre importante.

IV. — SECRÉTAIRE *en marqueterie, orné de bronzes dorés, par* JEAN-FRANÇOIS RIESENER *(fin du règne de Louis XV).*

Ce secrétaire est un des plus beaux meubles de Riesener que possède la Collection Wallace. Par la beauté de son exécution, la fermeté de son dessin, il marche de pair avec le bureau du roi Stanislas.

Ce meuble a dû être fabriqué vers l'époque où Riesener mettait la dernière main au bureau de Louis XV et au bureau du roi de Pologne, tous deux datés de 1769. Le style de la marqueterie en fait foi. Et il est probable que les figures en gaine qui garnissent les angles, ainsi que les autres bronzes, ont dû être modelées par Duplessis.

C'est à la même époque que Riesener fabriquait deux autres secrétaires de même forme, dont l'un a fait partie de la collection Hamilton, dont l'autre appartient à M. Julius Wernher, à Londres : tous deux montrent, sur leur abattant, un buste de femme symbolisant le Silence, exécuté en marqueterie ; ce même buste est représenté au revers du bureau du roi Stanislas.

Une magnifique pendule de l'époque Louis XVI, en bronze patiné et en bronze doré ; le Temps et des Amours entourant le globe du Monde, teinté « en couleur d'eau », surmonte le secrétaire. Deux grands candélabres, dont les supports, en forme de vases, sont aussi émaillés à froid de couleur bleue, accompagnent l'horloge. Ils sont de même époque et rappellent le style de Gouthière et de Forestier.

V. — VUE DE LA SALLE III.
Rez-de-chaussée.

C'est dans cette salle, qui occupe l'aile droite du Musée, au rez-de-chaussée, que sont exposés les objets du moyen âge et de la Renaissance, ainsi que quelques peintures. Ivoires et émaux, fers et bronzes, terres cuites et faïences, ont été classés à peu près par séries dans des vitrines murales ou des vitrines plates, formant ainsi

V — VUE DE LA SALLE III. — REZ-DE-CHAUSSÉE

(Musée Wallace)

un véritable musée à part, judicieusement mis à l'écart des séries des objets d'art du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui, avec les peintures et les armes, occupent les autres salles.

VI. — COMMODE *en marqueterie, ornée de bronzes dorés,* STYLE D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE *(époque de Louis XVI).*

Cette commode, en ébène, marquetée de cuivre et d'écaille, surchargée de bronzes d'un très fort relief, a été attribuée à l'époque de Louis XIV. Doit-on adopter cette opinion ? Doit-on, au contraire, la considérer comme une des nombreuses imitations du style de Boulle, fabriquées à la fin du règne de Louis XV et pendant le règne de Louis XVI ? C'est à cette dernière opinion que je me rallierai le plus volontiers.

La forme en elle-même, qui se rapproche beaucoup de celle adoptée généralement pour les meubles dits coffres de mariage, ne nous fournit pas, à cet égard, des arguments bien décisifs; mais les pieds du meuble ont cette architecture un peu lourde qui est si caractéristique dans certaines œuvres de la fin du XVIIIe siècle; et si les mufles des lions qui

VI. — COMMODE EN MARQUETERIE, ORNÉE DE BRONZES DORÉS, STYLE D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE
Époque de Louis XVI. — *Musée Wallace*

ornent les tiroirs évoquent bien le souvenir de mainte estampe d'art décoratif de l'époque de Louis XIV, les deux têtes de femmes, accompagnées de nattes de cheveux, fixées vers les extrémités du meuble, ne paraissent pas avoir été modelées à l'époque du grand Roi. Elles jurent même un peu, par la finesse de leur type, avec les autres bronzes, des reproductions à peu près fidèles et d'un caractère un peu brutal des ornements conçus par Boulle ou ses imitateurs. Les artistes du XVIIIe siècle ont été mieux inspirés quand ils se sont bornés à copier purement et simplement les meubles du siècle précédent. Quand, au milieu de ces éléments décoratifs, ils ont voulu introduire des créations nouvelles, immédiatement ils ont commis des fautes de style qui, du premier coup, font reconnaître le pastiche.

VII. — GRANDE ARMOIRE *en marqueterie,* STYLE D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE *(époque de Louis XVI).*

La Collection Wallace compte un nombre considérable de meubles en marqueterie de cuivre et d'écaille appliquée sur ébène, qu'au premier abord on serait tenté de prendre pour des œuvres de l'époque de Louis XIV. En réalité, le plus grand nombre appartient au déclin du XVIIIe siècle, au règne

de Louis XVI, à l'époque où Montigny s'évertuait à copier les meubles de Boulle.

Celui-ci, pour les deux vantaux latéraux, n'est guère qu'une copie d'un meuble, d'une armoire du XVIIe siècle. Mais, où l'ébéniste a montré son originalité, c'est en introduisant au centre de cette armoire un grand cartel, qui fait bien corps avec le reste du meuble, se marie parfaitement avec son architecture, mais qui, isolé, serait d'un effet assez disgracieux. L'innovation ne peut pas, du reste, passer pour fort heureuse, et ni le dessin de la base, ni le motif de couronnement n'auraient eu l'approbation d'André-Charles Boulle, qui, presque toujours, s'est montré assez bon architecte.

Quant aux marqueteries, il n'y a pas lieu de s'y arrêter longtemps : elles n'ont rien d'original. Ce qu'il faut remarquer, ce sont plutôt les bronzes, trop fins de ciselure et trop mièvres pour un monument de cette taille. Aux formes robustes de leurs meubles, les artistes de l'époque de Louis XIV avaient su marier des sculptures d'un faire large et d'une exécution admirable. Les bronzières de l'époque de Louis XVI, plus maîtres de leur métier, ont fait de l'orfèvrerie plutôt que du bronze doré pour la décoration des pièces d'ameublement.

VII. — GRANDE ARMOIRE EN MARQUETERIE, STYLE D'ANDRÉ-CHARLES BOULLE.
Époque de Louis XVI — *Musée Wallace.*

VIII — SECRÉTAIRE *en marqueterie, orné de bronzes dorés, par* CLAUDE-CHARLES SAUNIER *(fin du règne de Louis XV ou commencement du règne de Louis XVI).*

Le Musée Wallace possède trois pièces de mobilier qui ont dû être créées par le même maître et faire partie du même ensemble : deux encoignures (Salle XIV, n°s 4 et 5) et ce secrétaire.

La chose est d'autant plus probable que les mêmes ornements de bronze, des casques et des trophées, qu'on remarque sur l'abattant du secrétaire, se retrouvent sur les encoignures. Remarquons toutefois que si les bronzes des encoignures sont de même style et certaine-

ment de la même main, leur exécution paraît moins soignée.

Saunier, excellent ébéniste, a eu, dans la fabrication de ces meubles, un collaborateur, un marqueteur dont la signature : « Foulet » est tracée sur le panneau de l'abattant. Or, Foulet, comme marqueteur, était loin de valoir un Riesener. Ses perspectives, ses attributs des sciences ou de la guerre sont des compositions assez touffues. Mais la beauté des bronzes fait oublier ce léger défaut. Autour d'un écusson chargé d'un chevron qu'accompagnent trois coquilles, s'amoncellent les trophées et grimpent les lauriers, tandis que de gracieuses figures de femmes ornent les angles du meuble. Les bronzes s'étalent aussi sur les vantaux de la partie inférieure, sur les flancs et au couronnement du meuble, dont ils font un beau spécimen du style classique un peu lourd de la fin du règne de Louis XV.

Une pendule en bronze doré, accompagnée de figures d'Amours devenus astronomes, est placée sur ce secrétaire. Elle date de l'époque de Louis XVI, comme les deux vases en porcelaine de Sèvres bleu de roi qui l'accompagnent à droite et à gauche. Les anses, formées de gracieuses figures de femmes en bronze doré, rappellent le style élégant des sculptures de Falconet.

VIII. — SECRÉTAIRE EN MARQUETERIE, ORNÉ DE BRONZES DORÉS, PAR CLAUDE-CHARLES SAUNIER
Fin du règne de Louis XV ou commencement du règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

IX. — PENDULE *en bronze, en partie doré,* ART FRANÇAIS *(règne de Louis XVI).*

Cette pendule très somptueuse et dans laquelle l'artiste a sacrifié à un besoin de polychromie, — elle est de bronze patiné en noir, de bronze doré et de bronze émaillé en bleu « couleur d'eau », — est une œuvre de style complètement Louis XVI. Le Temps vient d'être lié de chaines de fleurs par les Amours et brandit d'une main impuissante une faux qui ne pourra accomplir son œuvre de destruction que le jour où il aura reconquis le droit de se servir de son sablier. L'Amour triomphe du Temps et des Heures, telle est l'allégorie assez fade et banale représentée par un groupe d'une facture admirable dont on pourrait peut-être faire honneur à Boizot. Sur le socle, l'allégorie amoureuse se continue par des bas-reliefs, tandis que des masques de Borée, fixés à droite et à gauche, complètent les idées astronomiques qu'éveille une horloge dont le globe azuré

IX. — PENDULE EN BRONZE EN PARTIE DORÉ
Règne de Louis XVI — *Musée Wallace*

du ciel compose le motif principal de décoration.

D'une ciselure très parfaite, cette œuvre n'est pas seulement intéressante au point de vue de la sculpture; l'ornementation, d'un faire très large et très gras, est à retenir et à examiner pour aider à dater les meubles sur lesquels se retrouvent des éléments analogues de décoration. Certains meubles de Riesener entre autres, datant de 1780 ou environ, montrent, à leur ceinture, des rinceaux de feuillage traités tout à fait de la même façon que ceux qui s'entrelacent sur la partie antérieure du socle.

X. — CANDÉLABRE *en bronze noir et en bronze doré*, attribué à GOUTHIÈRE (*commencement du règne de Louis XVI*).

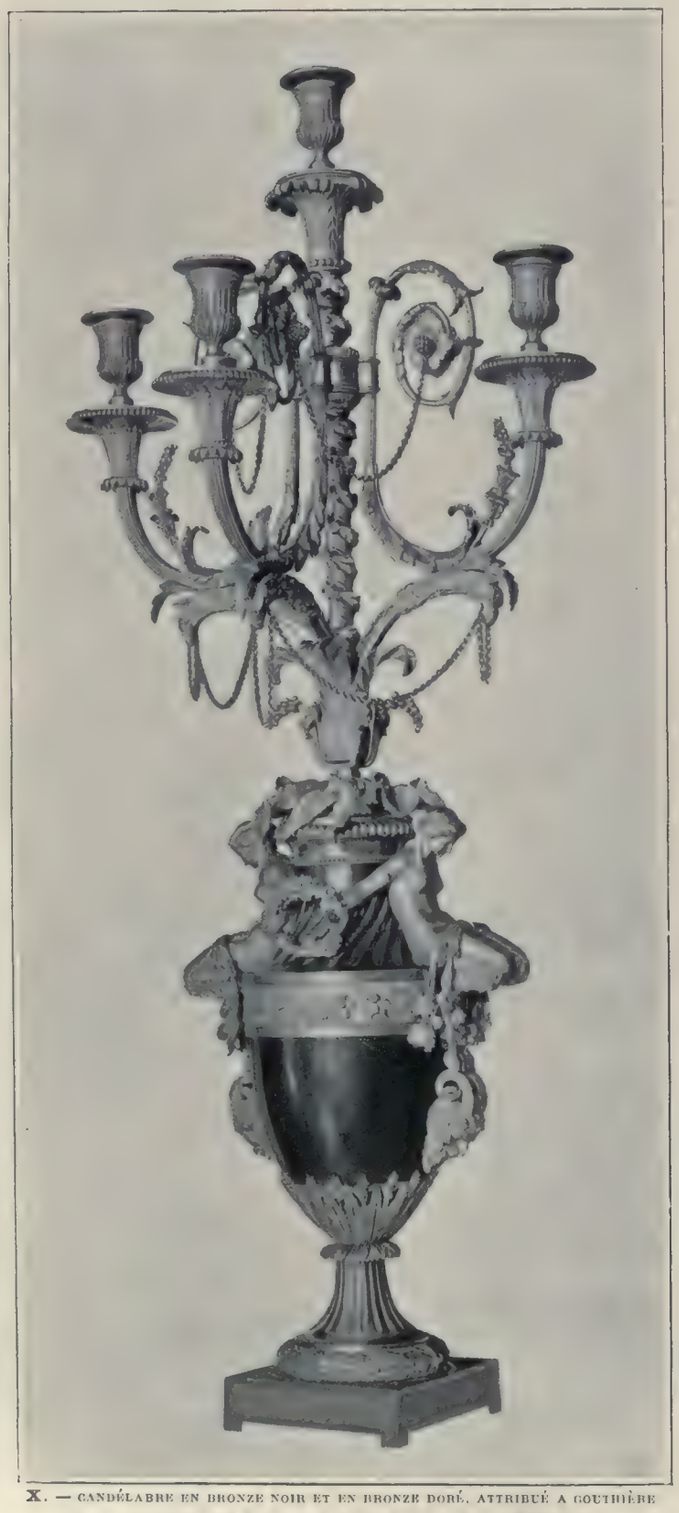
Ce candélabre et son pendant sont tout à fait dignes de figurer à côté de la belle pendule exécutée par Gouthière en 1771, dont nous avons publié ci-devant la reproduction dans le n° 29 des *Arts*, pendule allégorique modelée par Boizot, exécutée par Gouthière et dédiée à l'un des Rochechouart. Cette admirable pendule représente la *Provence* couronnant de lauriers les armoiries des Rochechouart qui reposent sur un faisceau de drapeaux et que soutiennent des aigles à la romaine. Deux admirables figures, l'une d'un vieillard-fleuve, l'autre d'une jeune femme-rivière, le *Rhône* et la *Durance*, décorent la base élargie sur qui se dresse la figure principale.

Les candélabres appartiennent cependant à une période plus récente, et c'est franchement au règne de Louis XVI qu'il faut, croyons-nous, les attribuer. Mais, par contre, il ne serait pas impossible que le modèle fût dû, comme celui de la pendule, à Boizot. Le vase de bronze noir, sur lequel se relèvent les ornements dorés, est d'un beau galbe et la frise représentant des jeux d'enfants qui en entoure l'épaule est tout à fait dans le style des bas-reliefs que l'artiste a, vers 1780, imaginés pour la décoration des ceintures des meubles, en particulier des commodes.

XI. — TABLE A OUVRAGE *ornée de plaques de porcelaine de Sèvres*, ART FRANÇAIS (*règne de Louis XVI*).

Ce charmant monument ne paraît porter aucune signature. Dès lors, il est assez malaisé d'en nommer l'auteur d'une façon absolument certaine;

mais l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il est sorti de l'atelier de Martin Carlin, qui, pendant le règne de Louis XVI, créa tant de chefs-d'œuvre des plus délicats pour le mobilier royal. Les bronzes sont bien dans le



X. — CANDÉLABRE EN BRONZE NOIR ET EN BRONZE DORÉ, ATTRIBUÉ A GOUTHIÈRE
Commencement du règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

style de ceux qu'il emploie généralement, et la structure du meuble fait bien songer à ses œuvres les plus authentiques.

Cinq plaques de porcelaine de Sèvres, ornées de vases ou de corbeilles de fleurs, en ornent le plateau et les côtés,

XI. — TABLE A OUVRAGE, ORNÉE DE PLAQUES DE PORCELAINE DE SÈVRES
Règne de Louis XVI. — *Musée Wallace*

et on est agréablement surpris de voir cette riche décoration appliquée sur un meuble dont toutes les parties sont également soignées. Ce n'est point le cas de tous les meubles dans l'ornementation desquels intervient la porcelaine de Sèvres.

Nombre d'entre eux, et des plus riches, et des plus célèbres, révèlent dans leur construction, et surtout dans l'exécution des bronzes, des défaillances bien difficiles à expliquer. Il semblerait, dans la plupart des cas, qu'on ait voulu simplement mettre en évidence des merveilles de peinture sur porcelaine sans autrement se préoccuper du cadre dans lequel on les insérait. Dès lors, ces meubles voyants sont plutôt des témoins extrêmement précieux de la mode de la seconde moitié du XVIIIe siècle que des œuvres d'art proprement dites capables de rivaliser avec les plus belles choses créées par la main des ébénistes français.

ÉMILE MOLINIER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

L'Exposition des Primitifs français vient de fermer ses portes. Tant qu'elle fut ouverte, nous nous sommes abstenus, de crainte de nuire au succès [illegible] d'insérer les lettres que nous adressaient, à son sujet, nos collaborateurs et nos abonnés. Ce n'était pas que nous [illegible] par les [illegible] accidentels et véhéments, qui attestaient le Primitivat français comme un article de foi du patriotisme; mais [illegible] chefs-d'œuvre, il serait possible de tirer par la suite des enseignements, que, pour cela, il fallait prendre son temps, laisser les [illegible] éveiller de polémiques sur la doctrine qu'on avait piquée en panache sur les prospectus de l'Exposition et des publications [illegible]. Partisans et adversaires du Primitivat français peuvent se colleter comme il leur plaira dans la [illegible] hommes épris de beauté. Nous publions cette lettre qui fut la première reçue. Nous publierons de même les répliques [illegible]

N. D. L. R.

Monsieur le Directeur,

Au moment où l'on ferme, à contre-cœur, j'imagine, les portes de cette Exposition des Primitifs français qui a eu un si beau succès de curiosité, de mode et d'argent, voudriez-vous permettre à un de vos abonnés qui en a suivi avec intérêt l'organisation et les phases diverses de vous adresser à son propos quelques observations impartiales, si toutefois on peut parler sans parti pris d'un sujet qui a provoqué les déclarations les plus passionnées? Il ne s'agit nullement de revenir sur le beau travail qu'a publié votre *Revue* au moment même où s'ouvrait l'Exposition; M. Vitry, qui fut, me dit-on, un des plus zélés collaborateurs de M. Bouchot, ne pouvait évidemment désavouer le si actif metteur en œuvre de cette démonstration patriotique, destinée à incliner respectueusement devant notre école de peinture toutes les écoles étrangères; mais il a indiqué avec discrétion des réserves dont beaucoup de vos lecteurs lui ont su gré. Je voudrais examiner les choses plus librement, loin de toute attache administrative ou de tout système préconçu; et peut-être jugerez-vous qu'il serait bon de résumer en quelques lignes les sentiments mêlés d'admiration et de doute que de nombreuses visites, les conversations recueillies et les articles lus ont pu faire naître en des esprits, tous dévoués, pourtant, à la cause française.

L'Exposition a été annoncée longtemps à l'avance par des articles de journaux tant soit peu surprenants. Mais ils n'étaient rien auprès de celui que publiait, le 15 mars de cette année, la plus grave et la plus académique des Revues. Nous y apprenions que « Giotto est de Byzance comme Cimabue », et que « les Français, au contraire, n'ont imité personne ». L'on y condescendait sans doute à reconnaître quelque talent aux Van Eyck; mais, entre les lignes, on laissait bien comprendre que ce peu de talent, ils le devaient à la France. Et l'auteur nous rappelait que Philippe le Bel avait envoyé à Rome son peintre Étienne d'Auxerre (preuve indiscutable de l'expansion de l'art français), « lorsque l'illustre Giotto touchait à ses dix-neuf ans! » mais il négligeait de se souvenir que, dans le même temps, le même roi faisait venir de Rome trois peintres qui demeurèrent à sa cour et travaillèrent pour ses successeurs (événement regrettable, mais qu'il est difficile de passer sous silence). Il est vrai qu'il prenait sa revanche en assurant qu'un tableau, peint selon toute apparence en Avignon, vers 1343, par Simone di Martino, et représentant la Réception par le pape Innocent IV du duc de Normandie et du duc de Bourgogne, ne pouvait être du grand maître siennois, qui « n'avait aucune des qualités spéciales devinées dans ce panneau ». « Devinées » est un mot heureux, l'œuvre ayant disparu dès le XVIIe siècle.

Ces démonstrations tant soit peu hasardeuses, appuyées d'une liste de noms d'artistes (?) au sujet desquels il est aisé de faire toutes les suppositions, puisque nous n'en connaissons rien (mais est-ce que l'Italie, les Flandres et l'Allemagne, un peu sollicitées, ne nous fourniraient point des listes vingt fois plus abondantes?), étaient faites pour inspirer une très légère défiance aux visiteurs de l'Exposition. Et vraiment, une fois que l'esprit critique reprenait ses droits, après l'impression de plaisir très vif donnée par ces jolies salles si bien aménagées, ce n'était pas sans peine que l'on découvrait parfois l'œuvre uniquement française. Français sans doute, le portrait du roi Jean le Bon, sur un champ d'or gaufré; mais en quoi diffère-t-il de plus d'une œuvre italienne antérieure? Laissons de côté l'Italie, pour laquelle l'organisateur des Primitifs semble nourrir des sentiments extrêmes (on aime bien que ce qu'on connaît bien). Elle est présente, cependant, avec les Flandres, avec l'Allemagne, dans la salle de « l'École provençale », si l'on peut faire une École provençale du fameux Nicolas Froment, né à Uzès, il est vrai, mais d'éducation toute flamande, et d'Enguerrand Charonton, né à Laon; quant à Pierre Villate, dont le tableau de Chantilly a été « découvert » tout récemment, point n'est besoin de le citer, puisqu'il ne figure pas au Pavillon de Marsan. Est-ce que l'Espagne ne pourrait encore revendiquer quelques droits sur certains tableaux de cette École provençale? Que dire d'une Mort de la Vierge, tout allemande, que l'on voit auprès de la Pietá de Villeneuve-lès-Avignon? Mais que dire surtout des charmants tableaux du maître de Flémalle, déjà consacrés par l'Exposition de Bruges, et que voilà tirés, par un coup d'audace, en terre française? De toutes parts on a protesté énergiquement; est-ce que Roger van der Weyden ne deviendrait point Français, à son tour, puisqu'il a travaillé pour Beaune? Français, le Gueldrois Malouel et maître Brœderlam d'Ypres, de qui l'Exposition nous montre des œuvres plus que probables? Oui bien, car ils sont de la France du Nord, comme les Espagnols et les Italiens sont de la France du Midi. Précieux système de la plus grande France! Les écoles se multiplient aux étiquettes du catalogue, Écoles de l'Artois, de la Picardie, d'Amiens, d'Arras, de Lille, de Douai, de Valenciennes; École de Dijon aussi, de qui les œuvres ont des apparences bien diverses! Restent du moins les Écoles du Centre, et là nous commençons à nous rassurer : Fouquet, Bourdichon sont des maîtres incontestablement français, encore que tous les tableaux groupés sous le nom de Fouquet ne soient point de sa main. Et puis, il y a ce délicieux maître de Moulins, qui, pour les jolies visiteuses de l'Exposition, à l'heure du thé, résuma tout l'art français; jusqu'au dernier moment nous avons espéré sur lui des révélations définitives, que nous n'avons pas eues. Qu'elle a été longue et féconde, la carrière de ce maître charmant, pour commencer tout près des Van Eyck avec l'admirable panneau de Glasgow, et finir, quelque cent ans plus tard, avec la petite Assomption que *la Revue des Deux Mondes* appelait « un Murillo, peint par Meissonier! »

Vous penserez sans doute, Monsieur le Directeur, qu'il serait indiscret et impertinent d'insister davantage sur des réflexions que cette Exposition si aimable a suggérées aux plus sérieux érudits. A quoi bon reproduire les articles de M. le comte Durrieu, de M. André Michel, ou la solide petite brochure, toute récente, de M. Dimier? Mais il est bon que l'on sache que des objections ont été formulées, en France comme à l'étranger; ce n'est pas bien de plaider une cause que d'ignorer ses adversaires. Vous me direz peut-être que les vrais Primitifs français étaient à l'Exposition des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Assurément; mais si discrets, si modestes (et si soigneusement renfermés en leurs vitrines), que l'on n'a guère songé à parler d'eux.

UN ABONNÉ.

CHRONIQUE DES VENTES

Ainsi que cela se produit tous les ans, la saison des grandes ventes a pris fin dans la deuxième quinzaine de juin et cela à la satisfaction générale, étant donné le surmenage auquel chacun avait été soumis au cours de ces derniers mois. Cette saison aura été une des plus fécondes à tel point que de grandes ventes n'ont pu avoir lieu et ont dû être remises à l'hiver prochain. Malgré cet encombrement et la quantité énorme de marchandises jetée sur le marché, aucune faiblesse dans les cours ne s'est produite et objets d'art et tableaux, à de rares exceptions près, se sont parfaitement vendus.

Comme entrée en matière au mois de juin, nous avons eu la vente de la succession Achille Leclercq, l'antiquaire bien connu dont le magasin du quai Malaquais portait comme enseigne : *A la Croix de ma Mère*. Cette vente, qui était dirigée par Mes Lair-Dubreuil et Saulpic assistés des experts Paulme, Lasquin et Loyer, a donné un total de 459,210 francs. Tout l'intérêt résidait dans les tapisseries anciennes qui formaient la dernière vacation et avaient attiré une affluence énorme. La pièce principale était une belle et grande tapisserie de Beauvais, d'après Boucher, et représentant *Psyché entrant dans le Temple de l'hyménée*. Bien que passée de tons, elle a été payée 101,000 francs par un antiquaire parisien sur une demande de 80,000 francs. Il y avait là aussi deux belles tentures des Gobelins du temps de Louis XV de la série dite des Indes, d'après Desportes, et intitulées *le Roi nègre* et *le Cheval sauvage*. La première a fait 15,300 francs et la seconde 13,000 francs, bon marché à ce prix comparativement à la tapisserie de Boucher. Par contre une petite tapisserie d'Aubusson époque Louis XV, *le Collin-Maillard*, fine il est vrai et d'un sujet plaisant, monte à 16,000 francs, doublant le prix de demande. Une pièce de Bruxelles représentant *la Moisson*, époque Louis XIV, se paye 18,000 francs, et trois tapisseries de la même fabrique du temps de la Régence à sujets de chasses, d'après Van der Meulen, sont adjugées 15,000 francs. Une autre tenture flamande du XVIIe siècle fait 8,100 francs et quatre pièces de la fabrique d'Audenarde, à sujets d'après Téniers, trouvent acquéreur à 11,200 francs. Parmi quelques meubles couverts en tapisserie figurait un salon garni en Aubusson très fin, époque Louis XVI, à scènes pastorales, d'après Boucher et sujets de chasse, d'après Oudry. Ce meuble n'a pas donné ce qu'on en attendait, car sur une demande de 70,000 francs il a été poussé à 59,000 francs seulement.

La semaine suivante, Me Chevallier, avec le concours de MM. Mannheim, Georges Petit et Feral, a procédé à la dispersion de la collection Emile Gaillard qui était attendue depuis longtemps et que l'on savait renfermer un choix considérable d'objets de haute curiosité de la Renaissance ainsi qu'une galerie magnifique de tableaux modernes. M. Emile Gaillard était un riche banquier qui avait mis presque un demi-siècle à former son musée pour lequel il avait fait construire, il y a une vingtaine d'années, le superbe hôtel de la place Malesherbes, reproduction d'une partie du château de Blois.

La vente a d'abord commencé par les tableaux modernes qui a eu lieu le 7 juin à la galerie Georges Petit et a produit 492,925 francs pour quarante numéros dont vingt-sept occupés par des œuvres de Decamps, tableaux ou dessins et représentant bien la carrière de l'artiste. Il y a eu des surprises quant aux prix atteints par ces œuvres. *Les Matelots catalans jouant aux boules*, dont on demandait 60,000 francs, est monté à 80,000 francs, alors que *le Boucher turc*, toile admirable et certainement la meilleure chose de la vente, n'a pas dépassé 48,500 francs, sur une estimation de 60,000 francs, ce qui était déjà raisonnable, car étant donnés les prix payés pour les autres œuvres de Decamps qui étaient là, il est évident que ce tableau aurait dû atteindre 100,000 francs. A côté de cela, un amateur a donné 38,500 francs pour un petit panneau *le Bat-l'eau*, et un autre 36,500 francs pour *l'Indiscret*. Une toile, *Souvenir de Turquie d'Asie*, monte à 28,500 francs, un minuscule petit panneau, presque une miniature, *la Fuite en Egypte*, est adjugé 18,500 francs, et une toile *Bûcherons prenant leur repas* à 21,000 francs.

Mais les honneurs de la vacation ont été pour un paysage par Jules Dupré, *l'Abreuvoir*, peinture d'un grand art, fine et brillante comme un Théodore Rousseau. Mis sur table à 100,000 francs, il est devenu la propriété d'un grand marchand américain pour la somme de 107,000 francs. Moins heureuses ont été deux œuvres par Diaz : *Sorcières* et *l'Abandonnée* qui ont fait 8,600 francs chacune, soit la moitié du prix de demande. On a, par contre, poussé à 25,000 francs sur une estimation de 15,000 francs un beau portrait de jeune fille par Ricard, intitulé *Blonde énigme*.

Les objets d'art et d'ameublement qui ont été vendus sur place dans l'hôtel, ont produit 1,101,275 francs et là également il y a eu des enchères sensationnelles, principalement celle de 51,000 francs obtenue par un grand plat en ancienne faïence de Faenza à décor bleu sur fond jaune dont on avait demandé 25,000 francs seulement. Ce qui faisait la rareté de ce plat, c'étaient les armoiries de Mathias Corvin, roi de Hongrie, qu'il portait au marli. On ne connaît en effet que trois autres pièces de ce service qui fut exécuté avant 1490. Ajoutons que ce plat avait été annoncé comme fortement restauré. Dans les faïences, une grande coupe de Manisses du XVe siècle a atteint 10,500 francs, et un grand bassin de Valence a fait le même prix ainsi qu'une grande coupe de Faenza, laquelle avait été payée 470 francs seulement, en 1870, à la vente Piot. Une importante adjudication est aussi celle de 42,000 francs obtenue par un groupe de six figures représentant *la Mise au tombeau* en faïence émaillée de Faenza. Dans les sculptures en pierre, M. le comte de Camondo a payé 32,000 francs une grande statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus, travail bourguignon de la première moitié du XVe siècle d'une qualité rare et dans un état de conservation parfait.

Ce sont ensuite les meubles qui ont donné les plus gros, bien que quelques-uns n'aient pas atteint les prix de demande. Un meuble à deux corps, en bois sculpté, de l'école lyonnaise du XVIe siècle, a été payé 40,000 francs, juste le prix de demande. Mais un dressoir du commencement du XVIe siècle n'a atteint que 27,000 francs sur une estimation de 35,000 francs. Il en a été de même pour une grande armoire de l'école lyonnaise, adjugée 14,500 francs. Par contre, un dressoir du commencement du XVIe siècle, s'est bien vendu à 20,000 francs. Dans les tapisseries, le plus gros prix a été celui de 37,000 francs donné pour une tapisserie flamande de la fin du XVe siècle, représentant *le Christ et la Madeleine*.

Le lendemain, nous avions, avec la vente de la collection de la baronne de Hirch, faite par Me Chevallier et MM. Mannheim et Feral, la deuxième grande vacation de la saison. Cette collection, composée de tableaux anciens et objets d'art, a produit 743,060 francs. Les tableaux offraient quelques pièces capitales, notamment une toile de Rubens, *Loth et ses Filles*, que l'on a poussée à 75,000 francs. Plus disputé a été un *Portrait d'une Dame et de ses Enfants*, chef-d'œuvre, par Cornelis de Vos, qu'un amateur a payé 56,000 francs sur une demande de 30,000 francs, alors que le pendant, *Portrait d'homme*, moins bon, n'a atteint que 36,000 francs. On a donné encore 20,000 francs pour un *Portrait d'homme*, de Mierevelt, et 22,000 francs pour un *Portrait de dame* du même. Un *Portrait d'une princesse*, par Moro, a fait 22,000 francs; une grande marine, par Van de Velde, 27,500 francs, et un petit tableau, par Craesbeck, 16,100 francs; *le Départ pour la chasse*, par Wouwerman, 17,500 francs; un Van Ostade, 18,000 francs; un Jacques Ruysdael, 18,500 francs, et une peinture attribuée à Raphaël, 11,800 francs. Dans les objets d'art je ne retiendrai que trois prix. Une paire de grosses potiches en ancienne porcelaine de Chine de la famille rose qui a été payée 62,100 francs, sur une demande de 40,000 francs; un buste de femme en marbre blanc, par Vassé, adjugé 30,100 francs, et une paire de grands candélabres en bronze, époque Louis XVI, vendue 40,000 francs, alors qu'elle avait fait 64,000 francs à la vente d'Ivry en 1884.

* *

Entre temps, Me Lair-Dubreuil, assisté de M. Sortais, a opéré quatre ventes de tableaux anciens dans le courant de juin. Premièrement la collection Fontaine-Flament qui produit 181,000 francs. *Les Vendanges*, tableau par Jordaens et Snyders, atteint 26,000 francs, et deux œuvres, par Van Dyck, *le Calvaire* et *la Vierge aux Anges*, se paient 29,000 et 10,000 francs. Le lendemain, c'est la collection du comte A. de G*** qui fournit un chiffre de 105,000 francs. Un *Portrait du comte de Noirmont*, par Largillière, est adjugé 25,000 francs, et un autre, par le même, *Portrait de la marquise de Cailly*, fait 24,050 francs. Enfin, vient après la collection du prince Sapieha qui donne 72,000 francs et, en dernier lieu, celle du comte de Quincey, laquelle présente un *Portrait d'homme*, par Mabuse, que l'on pousse à 28,000 francs et un primitif de l'école allemande, *le Martyre de Sainte Catherine*, qui monte à 15,500 francs.

Pour clore l'année, le 22 juin, Me Chevallier et M. Mannheim vendent les sculptures du château de Bagatelle et avec cette vacation champêtre obtiennent 236,000 francs. On adjuge là, à 46,000 francs, une grande colonne en marbre surmontée d'un groupe en marbre. Quatre vases en marbre du XVIIIe siècle, par Xavery, font 20,500 francs et un groupe, par Pradier, monte à 9,200 francs.

* *

A Londres, pendant ce temps, on enregistre également de grosses enchères principalement pour les tableaux de l'école anglaise. A la vente du duc de Cambridge, un *Portrait de la duchesse de Gloucester*, par Gainsborough, atteint le prix énorme de 314,600 francs, chiffre le plus important obtenu en Angleterre par un tableau. Dans cette même vente des portraits par Gainsborough, Romney, Beechey, Lawrence, Reynolds, etc., se vendent entre 40,000 et 100,000 francs. Un Romney fait même 107,000 francs, et un Lawrence, 105,000 francs. A la vente Orrock, un tableau par Turner, *Walton Bridge*, est adjugé 183,000 francs. On voit du reste le même emballement pour les objets d'art du XVIIIe siècle. Une commode, par Riesener, en marqueterie, monte à 75,000 francs. Une tabatière en or émaillé, époque Louis XV, atteint 50,000 francs, et une autre, époque Louis XVI, 40,000 francs. On donne 42,500 francs pour un vase en vieux chine, monté en bronze, époque Louis XV, et enfin 63,000 francs, pour un médaillon avec deux miniatures, par Hilliard, artiste anglais du XVIIIe siècle.

A. FRAPPART.

LES ARTS

N° 34 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Octobre 1904

FANTIN-LATOUR

Grenoble, 14 janvier 1836. — Buré (Orne), 25 août 1904

SOUVENIRS SUR FANTIN-LATOUR

Depuis que Fantin-Latour n'est plus, je ne puis distraire ma pensée de certaine de ses estampes qu'un Salon déjà lointain révéla. Avec la volonté de justice familière à cette grande âme, Fantin y célébrait le fier labeur de l'esprit et montrait le lustre promis au poète qui œuvre loin de tous pour mieux écouter sourdre et monter en lui la voix de l'inspiration; au-dessus du rêveur solitaire plane comme une tendre apparition, la porteuse de palme et de couronne, en longue robe à amples plis flottants : c'est la compagne silencieuse, solennelle et rassérénante à la fois, tard venue peut-être, inséparable désormais, qui honore le recueillement et consacre la fidélité au génie intérieur; c'est la pure et solide gloire des vrais maîtres ignorés de la foule, et c'est la gloire même de Fantin-Latour.

Chez lui tout est hors du commun et tout est exemplaire : l'œuvre et la vie, le caractère et le talent. Il a porté si haut le culte de la peinture que, pour s'y livrer sans partage, il s'est confiné dans son atelier comme un moine dans sa cellule. Des visites au Louvre, des lectures, des auditions de concert, de rares voyages et une villégiature d'été en Normandie, telles furent les seules distractions de jours bonnement égrenés, auprès d'une artiste aimante et compréhensive, dans la paix du travail chaque matin repris avec la même allégresse. Peindre et dessiner constituaient, à l'avis de Fantin, une raison d'exister suffisante et exclusive. Parmi les modernes, sa dévotion jalouse à l'art et son parti de reclusion n'ont de doubles que chez un Edmond de Goncourt ou un Gustave Flaubert. Comme ces maîtres, qui revendiquèrent le droit de ne pas se livrer à tout venant et de fuir la profanation du commerce mondain, Fantin-Latour n'a pas échappé au soupçon de malveillance et à l'accusation de misanthropie. Au vrai, sa dignité lui commandait d'opérer un tri parmi les sympathies qui s'offraient à lui ; savait-on le conquérir, il se donnait en entier, et toute déception fut épargnée aux élus qui obtinrent le privilège de son amitié ; seulement la réserve de l'abord et du maintien ne laissait point transparaître d'emblée le don de soi-même. Plutôt que de lui prêter les sombres rancœurs d'une humeur farouche, mieux eût valu interroger ses œuvres : les scènes d'intérieur où tout respire le calme, la quiétude, ne confessent-elles pas une absolue sérénité d'âme ? Les portraits ne sont guère moins fertiles en révélations sur le caractère de leur auteur : ils cachent, sous la sobriété de la tenue et la discrétion de l'aspect, d'inégalables qualités, toutes en profondeur; au total, et grâce à un parfait accord de l'être avec lui-même, l'art de Fantin dénonçait à merveille la gravité de sa personne.

Que le maître fut attaché à ses opinions au point de sembler autoritaire, nul n'en voudra disconvenir ; mais cette absence de concession apparaît comme le signe nouveau d'une probité qui de toute façon se proclame; puis, s'il est arrivé à Fantin-Latour de contester le bien fondé d'une admiration légitime, ou de s'élever contre la place attribuée par notre temps au paysage, cela tient à l'état de rébellion où l'expérience de la vie le maintenait contre les engouements de la mode et le dilettantisme des snobs. Que signifient d'ailleurs ces passagères divergences de vues si l'on songe à la portée d'entretiens offrant l'intérêt de leçons d'art et d'histoire ? On ne saurait imaginer conversation plus documentaire, ni plus riche en faits détaillés avec la sûreté et la précision d'une mémoire infaillible; ceux qui s'y trouvaient admis n'auront garde d'en laisser le souvenir de sitôt s'abolir; ils aimeront évoquer entre eux l'atelier de la rue des Beaux-Arts, l'étroite galerie, austère presque, avec ses plâtres et ses murs couverts de copies et d'ébauches, retraçant, comme les pages d'un « Livre de vérité », la carrière de Fantin ; ils se rappelleront aussi le maître assis devant son chevalet, se racontant lui-même en racontant les autres, d'abondance et sans s'interrompre de peindre sous le reflet protecteur de la visière verte, comme faisait au temps jadis le bon Chardin que Fantin-Latour a continué parmi nous.

Nous l'avions connu, voici vingt ans bientôt, à l'occasion d'un pauvre compte rendu de Salon où ses ouvrages avaient fourni prétexte à affirmer le droit à l'idéal et au rêve. Dans ce temps le naturalisme triomphant apportait moins d'ardeur peut-être à acclamer les portraits de Fantin qu'à instruire le procès de ses compositions. De toute évidence, l'artiste se dérobait à la classification ; il déconcertait une critique qui était bien la plus piètre critique du monde, puisqu'elle demandait son criterium de certitude à la seule spécification du sujet. Fantin-Latour, trop indépendant pour accepter le joug d'une contrainte et la limite d'un genre, professait comme doctrine qu'il fallait peindre les tableaux de réalité en réaliste, et les tableaux d'imagination en imaginatif; devant le modèle il s'attestait un interprète docile et fidèle, et le charme de ses portraits, de ses tableaux de fleurs, vient de ceci, qu'à force d'observation et de sincérité le peintre s'est ajouté inconsciemment à la nature. S'agissait-il, au contraire, d'une de ces inventions

Qui chantent les transports de [l'esprit et des sens,

il estimait que la liberté lui était rendue de concevoir, de s'exprimer à sa guise et de pra-

Cliché Giraudon. FANTIN-LATOUR. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Dessin. — Musée du Luxembourg)

FANTIN-LATOUR. — BAIGNEUSES

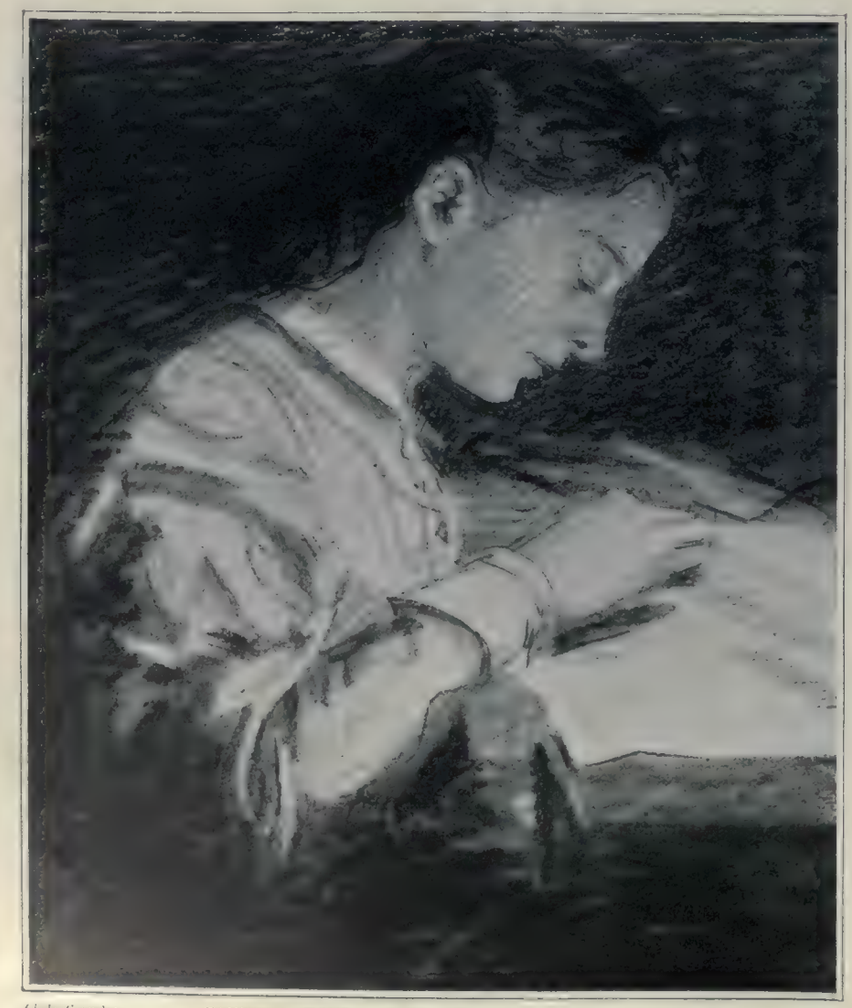
tique en utilisant les uniques ressources d'une information riche à miracle.

A n'en point douter, cet incomparable acquis résulte de la longue éducation première et d'un commerce assidu, averti avec les plus beaux techniciens de tous les temps. Retenez que Fantin-Latour naît à Grenoble, d'un peintre réputé en Dauphiné, et que de sages avis accueillent et guident les premiers témoignages de sa vocation. Venu de bonne heure à Paris, il y convoite des enseignements en apparence contradictoires, et chacun d'eux se trouve répondre à quelque aspiration de son tempérament. On le rencontre à l'École des Beaux-Arts, à l'Académie Jacques, et quand Courbet ouvre un atelier, Fantin s'empresse de s'y faire inscrire; — autant de stages qui s'accordèrent à fortifier le sens vériste inné chez le débutant. D'autre part, et entre temps, Fantin-Latour a pris rang parmi la pléiade des disciples de Lecoq de Boisbaudran; nous savons la méthode en honneur rue de l'École-de-Médecine, comment Lecoq s'efforçait de rendre ses élèves « observateurs et impressionnables », puis de les amener, par des exercices continus, logiquement gradués, à exprimer de souvenir le spectacle de leurs yeux et à incarner sans modèle les conceptions de leur cerveau. Fantin-Latour dut à ces leçons la faculté de convertir en lithographies, en tableaux, en pastels, selon le commandement de l'inspiration, les visions que lui suggéraient en foule le livre et la partition de ses maîtres préférés.

Pourtant, les aptitudes que confèrent l'étude suivie d'après nature et la possession de la « mémoire pittoresque » ne parviennent pas à le satisfaire; il faut, à cet admirateur passionné d'Ingres, de Delacroix et de Chassériau, le dessin savant paré des séductions du ton lumineux, riche ou chatoyant, et cette fois le Louvre offre à sa curiosité les conseils des magiciens de la couleur et du clair-obscur, de Titien et de Véronèse, de Rubens et de Rembrandt. Pour pénétrer la beauté et le secret du métier, l'activité de Fantin se consacre à reproduire leurs ouvrages, et avant 1870 les créations originales, personnelles, n'interviendront qu'en nombre infime dans sa production.

Au Louvre, Fantin rencontre Ricard, Millet, Manet: dès la première heure, il s'est lié d'amitié avec François Bonvin; le peintre du couvent et de l'hôpital ne s'est-il pas honoré à grouper dans son atelier — l'« Atelier flamand » de la rue Saint-Jacques — les premiers tableaux de Fantin-Latour, de Whistler, de Legros, de Ribot, refusés au Salon de 1859? La camaraderie ne tarde pas à rapprocher les compagnons de proscription, et les premiers intérieurs de Whistler — *Au piano*, par exemple — portent trace de l'influence de Fantin; inversement, Manet sut intéresser notre peintre; mais l'art de Corot, avec sa constante recherche d'enveloppe, d'harmonie, fut sur lui de plus forte emprise. La communauté de ces visées indique déjà à quel point Fantin participe de son époque; songez maintenant aux tableaux d'intimité, où des femmes s'occupent à broder, à lire, à dessiner; pensez aussi à ces portraits assemblés qui persuadaient Anatole France de définir Fantin le « maître de l'amitié », et dites auquel des artistes contemporains il échut de réaliser plus pleinement le vœu formulé par Proudhon: « Peindre les hommes dans leurs fonctions civiques et domestiques, avec leur physionomie habituelle et surtout sans pose, non pour le plaisir de railler, mais comme but d'éducation générale, à titre d'avertissement esthétique... »

Moderne, nul ne le fut plus que Fantin-Latour; sa technique est si particulière que Seurat, chef du néo-impressionnisme, ne manquera pas d'y faire plus d'un emprunt. Certes, je n'omets ni Courbet et l'*Après-dînée à Ornans*, ni Bonvin, ni Granet; cependant, la fluidité de l'atmosphère, l'ambiance lumineuse, mettent une vie plus intense alentour des personnages de Fantin; son œuvre se différencie encore par l'élévation de la philosophie et la portée du sens social; l'étude de l'homme pour lui-même y est poussée plus avant, par un observateur intuitif et cordial, dont la psychologie se décèle autrement pénétrante que celle de ses devanciers. S'ensuit-il que, pour avoir renouvelé la tradition, Fantin cesse de s'y affilier étroitement? La dévotion la plus fervente au génie du passé dément l'hypothèse. Ce fut sa joie de se complaire dans la familiarité des maîtres d'autrefois, et sa récompense de se reconnaître en eux. Il s'est ébloui aux féeries des coloristes de Venise; il a reçu les confidences de la *Dentellière* diligente de Vermeer et écouté les propos pleins de raison qu'échangent les *Syndics* attablés; il s'est mêlé aux groupes qui fraternisent, la coupe à la main, dans les banquets des ghildes; les amples ordonnances de Poussin l'ont ravi, et il y a saisi les liens qui unissent l'acteur au décor, l'être à la nature; il a épuré, ennobli les grâces libertines du temps de Louis XV et partagé avec Chardin la croyance



Cliché Giraudon. FANTIN-LATOUR. — PORTRAIT DE LA SŒUR DE L'AUTEUR
(Dessin. — Musée du Luxembourg)

FANTIN-LATOUR. — LA TOILETTE

du poète ancien à la mélancolique vie latente des choses; il s'est réjoui de retrouver Léonard et Corrège dans Prud'hon, Théocrite dans Diaz et Shakespeare dans Monticelli. A la veille du xxe siècle, l'âme juvénile d'un protestataire d'*Hernani* revit en ce réaliste orné et cultivé : ses sources d'inspiration, le répertoire de ses allégories, le goût de ses mises en scène, sa passion de la musique et des lettres, sont d'un vrai romantique. Anormale aux yeux d'une époque mesquine, cette sensibilité aux diverses formes de la beauté n'a pas laissé de favoriser les plus erronées conjectures ; Fantin fut taxé de transposer les arts alors que son intelligence planante l'induisait simplement à vérifier et à appliquer la loi des « correspondances » énoncée par Baudelaire :

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Qu'il soit donc établi que les inventions d'après les rythmes passionnés d'un Berlioz ou d'un Wagner, d'un Schumann ou d'un Brahms, ne tiennent à aucun égard de

Cliché Giraudon.

FANTIN-LATOUR. — LA NUIT
(Musée du Luxembourg)

l'illustration ; toute velléité d'adaptation littérale en est bannie; ce sont des équivalences plastiques où la sensation provoquée par les sons s'est spontanément transformée en image en passant par le cerveau d'un peintre; à telles enseignes qu'il n'est point besoin d'une fabulation d'opéra pour dicter l'inspiration; le moindre « thème » réussit à y suffire. De même s'abuserait-on à dépouiller l'Anthologie afin d'y découvrir le texte précis de tant de tableaux — *Amours et Vénus, Ondines, Baigneuses, Danseuses, Femmes à leur toilette* — dans lesquels Fantin-Latour s'est distrait à épandre la caresse du rayon sur l'épiderme des chairs, à jeter le scintillement des reflets, le ruissellement des diaprures parmi les draperies et à y faire

Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.

La postérité s'expliquera mal qu'un pareil maître, vibrant

Copyright 1900 by Maurice Jayant & Co

FANTIN-LATOUR. — HOMMAGE A BERLIOZ

à l'unisson des plus sublimes génies de la musique, n'ait point été convié à rehausser les murailles de quelque théâtre lyrique; elle se demandera pourquoi l'Hôtel de ville de Paris n'est en droit de se prévaloir d'aucune décoration signée de son nom; elle s'étonnera encore d'apprendre que, pour ouvrir à ses créations l'accès du Luxembourg, il ait fallu la venue, comme conservateur, de Léonce Bénédite, le biographe et l'ami de Fantin. Ne nous chagrinons pas à l'excès de ces mécomptes, rançon ordinaire de l'art libre et profond. Il vous souvient de la lettre célèbre où le vieux Poussin supplie M. de Chantelou « de mettre à part l'impatience françoise et de ne point considérer que ses ouvrages soient des choses que l'on peut faire en sifflant, comme les peintres de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre heures ». Ainsi en va-t-il pour les productions de Fantin-Latour; elles aussi réclament « de ne pas être vues à la hâte, mais avec tems, jugement et intelligence »; et de là vient, j'imagine, le retard apporté à en

Cliché Giraudon. FANTIN-LATOUR. — LA DANSE
(Musée de Pau)

mesurer le prix; mais l'heure n'est plus aux récriminations vaines; le devoir s'impose de recueillir les leçons d'un aussi fier exemple, et il sied que l'École des Beaux-Arts expose, dans une manifestation suprême, la carrière du maître disparu. On y prendra conscience de ce que vaut l'indépendance véritable étayée sur le bon savoir, « sans lequel le sentiment n'est qu'un trouble inutile ». De longtemps on n'avait vu artiste, fort d'une originalité qui partout s'illustre et s'impose, aborder plusieurs techniques, cultiver sans forfanterie tous les genres, s'éprendre tour à tour de l'humble vérité et des mirages somptueux du rêve. Tel apparaît pourtant, à notre souvenir attristé, Henri Fantin-Latour; avec la belle indifférence du sage, avec le tranquille dédain de la louange et du blâme, il a parcouru victorieusement toutes les avenues de l'art, édifiant au jour le jour l'œuvre la plus une et la plus complexe, œuvre d'analyste et de poète, où la pensée française se réfléchit et se condense dans une synthèse radieuse de noblesse et de grâce, de force et de clarté.

ROGER MARX.

FANTIN-LATOUR. — UN ATELIER AUX batignolles
(Musée du Luxembourg)

LES EXPOSITIONS D'ART SIENNOIS

à Sienne & à Londres*

L'esprit siennois, frais, délicat, naïf, un peu malin, très voisin, en somme, de l'esprit de nos primitifs français, est bien vivant dans l'exquis tableautin de Giovanni di Paolo, comme aussi dans les quatre morceaux de prédelle, appartenant à Mr. Butler, qui racontent l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*. Deux branches de roses fleuries, qui forment cadre à l'un de ces panneaux, réjouissent l'œil comme si elles étaient peintes en marge d'un missel; et il est vraiment dommage que nous n'ayons pas eu l'occasion d'admirer des miniatures authentiques de ce peintre si original, dont il existe, aux mains de Mr. Yates Thompson, un Dante dont on dit merveilles.

La place va me manquer pour analyser en détail les œuvres des maîtres du *quattrocento* à Sienne; ce serait, en somme, toute une histoire de la peinture siennoise qu'il s'agirait d'écrire à propos de ces deux Expositions. Le plus grand de tous, le seul que l'on puisse égaler aux illustres Florentins du même temps, Matteo di Giovanni, est représenté au Palais Communal par plusieurs *Madones*, dont notre illustration reproduit les trois plus jolies, et surtout par cet émouvant chef-d'œuvre, *le Massacre des Innocents*, de Sant' Agostino. C'est le plus beau de tous ceux qui furent demandés au maître, et qu'il ne se lassa point de peindre; le dernier en date, celui des Servi, est de 1491; celui-ci fut composé en 1482. Quelle rencontre dans la suave peinture siennoise que celle de tableaux pareils, où les cris d'horreur, les supplications des mères éperdues, les grincements de dents, les pâmoisons répondent au ricanement féroce des bourreaux! Le sentiment d'une terreur plus qu'humaine est atteint, sans que la beauté des lignes en paraisse altérée; certaines de ces figures seraient dignes d'un Léonard de Vinci.

Cette admirable peinture a servi de thème trop fréquent à la littérature d'art pour qu'il soit nécessaire d'y insister. A Londres, on pouvait voir une *Madone* (collection Severn, provenant de Ruskin) que Mr. Douglas estime avec raison

Cliché Alinari.
BERNARDINO FUNGAI (1460-1516). — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Église de Fontegiusta. — Sienne)

contemporaine du *Massacre* de Sant' Agostino. Une autre *Madone* (à Sir Henry Willett) était d'un travail plus délicat. Deux morceaux de prédelle (au comte Brownlow) racontaient deux détails de la *Légende de saint Jérôme*. Enfin, il y avait une œuvre des plus intéressantes et rares, un *Portrait de jeune femme* (au Dr. Ludwig Mond), que l'on peut rapprocher de certaines figures de Ghirlandajo, et mieux encore de la *Bella Simonetta* de Botticelli. C'est une étude réaliste et charmante, malheureusement très abîmée par les retouches, au point qu'il devient difficile de l'attribuer sûrement à Matteo di Giovanni.

De Francesco di Giorgio et de Neroccio on a le regret de ne rien trouver, au Palais de Sienne, qui vaille une étude attentive. A Londres, il y avait du premier deux *Nativités*, dont une, toute petite et très fine, à Sir Frederick Cook; et du second deux *Madones*, dont la meilleure (encadrée par les figures des deux saints Jean) appartient à Mrs. Severn.

Le joli buste de Vierge, de Vecchietta, que nous reproduisons, semble un fragment de quelque grand panneau représentant une *Assomption*. A Londres, une petite *Prédication de saint Bernardin*, que l'on pouvait attribuer au même artiste, s'ajoutait à la série des compositions de ce genre que l'on voit à l'Exposition de Sienne. Guidoccio Cozzarelli,

Cliché Alinari.
GUIDOCCIO COZZARELLI (fin du XVe siècle). — MADONE ENTOURÉE DE SAINTS
(Collection Palmieri Nuti. — Sienne)

*Voir *les Arts*, n° 33, p. 1.

fidèle et trop souvent débile élève de Matteo di Giovanni, dont ses peintures ont plus d'une fois usurpé le nom illustre, peut être justement apprécié au Palais Communal. Son *Baptême du Christ*, de Sinalunga, bien composé, médiocrement peint, n'est qu'une miniature agrandie en des proportions immenses; et la petite *Madone entourée de saints*, qui

Cliché Alinari.

ANDREA DI NICCOLO (1460-1529). — LA VIERGE ENTRE SAINT SÉBASTIEN ET SAINT ROCH

(Collection de M. Sestilio Barni. — Sarteano.)

appartient à la famille Palmieri Nuti, était une œuvre exceptionnellement charmante avant le nettoyage cruel et la dorure neuve qui l'ont défigurée.

De l'un des plus tardifs et des plus exquis des Siennois archaïsants, Benvenuto di Giovanni, Londres montrait une très jolie *Madone,* bien intacte, appartenant à Mr. George Salting, et une autre, de type hiératique (sur fond d'or, tandis que la précédente a pour cadre un paysage au ciel tout rayé de nuages), appartenant à Sir F. E. Sidney. A Sienne, on admirera le beau panneau cintré (large d'environ deux mètres et demi), *le Retour d'Avignon*, dont nous reproduisons deux détails. Girolamo di Benvenuto, le fils et l'élève de ce maître rare, prolonge jusqu'en plein XVIe siècle (il meurt en 1524) la grâce anguleuse et mystique de ses figures. Une de ses œuvres les plus considérables, *l'Assomption,* de Montalcino, a été gravée pour cet article. Il y avait de lui, à Londres, quatre scènes de la *Passion* et de la *Résurrection* du Christ, d'un travail épais et violent; et peut-être sera-t-il prudent de ne point parler du portrait de dame appartenant à Mr. Lockett Agnew, qui lui était attribué, et qui inspire une juste défiance.

Cliché Alinari. JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — LA MISÉRICORDE. — LA FOI. — L'EXPULSION DU PARADIS TERRESTRE. — LA CHARITÉ
Reconstitution de la Fonte Gaia (1409-1419). — *(Loggia du Palais Communal. — Sienne)*

Cette œuvre étrange a fait son apparition dans le monde des arts au commencement du siècle dernier ; c'était alors, comme il convenait, le portrait de la Laure de Pétrarque, par Simone Martini.

Il reste à examiner, ou plutôt à mentionner, avant de quitter le *quattrocento,* quelques-unes de ces peintures de *cassoni,* où nous avons la joie de retrouver, mieux qu'aux compositions mystiques, un vivant souvenir des fêtes florentines et siennoises. Les deux panneaux dont voici la gravure racontent la *Visite de la reine de Saba chez le roi Salomon* avec une naïveté rustique et fraîche qui nous rappelle l'honnête Sano di Pietro. *Le Triomphe de Darius,* qui appartient à M. Carlo Cinughi, est une œuvre purement toscane. A Londres, un joli *Triomphe de la Chasteté*, du type habituel des illustrations de Pétrarque, était attribué par le catalogue à un imitateur de Francesco di Giorgio; mais je n'oserais répondre de son origine siennoise.

Vers la fin du XVe siècle, l'art siennois ne s'appartient plus; il est envahi, conquis par les écoles voisines. Andrea di Niccolo, tout pénétré encore des leçons de Neroccio, devient bientôt un ombrien, au point que l'on serait tenté de donner certaines de ses figures au maître de Foligno, le tendre et dramatique Alunno. Le retable de Sarteano, reproduit dans cet article, est peut-être de toutes ses œuvres celle qui se rapproche le plus de l'école de Foligno. On aura aussi grand plaisir à voir, au Palais Communal, son charmant retable de la confrérie des cordonniers, avec les deux bons saints Crispin et Crispinien debout auprès du trône de la Vierge, et tenant, avec la palme du martyre, l'un son tranchet, l'autre un superbe soulier à la poulaine, sur un fond de

Clichés Alinari

GIACOMO PACCHIAROTTO (1474-1540). — LA SAINTE FAMILLE VISITÉE PAR LES ANGES
(*Collection Palmieri Nuti. — Sienne*)

paysage fort enfantin. La *Madone* du comte Tommaso Piccolomini, accompagnée des figures de saint Bernardin et de sainte Catherine, a une grâce bien délicate dans son vieux cadre si joliment conservé. Il y avait, à Londres, une petite *Madone* du même type (entre saint Pierre et saint Jérôme).

Notre gravure du *Couronnement de la Vierge,* de Bernardino Fungai, que possède l'église de Fontegiusta, laisse comprendre à quel point cet élève de Giovanni di Paolo est devenu ombrien ; on se croirait devant un retable de Pinturicchio ou du Spagna ; c'est surtout à ce dernier maître que fait penser la gracieuse coloration bleue, rose et dorée qui allège et spiritualise les figures.

Pacchiarotto sort de Fungai, mais il tend à se rapprocher des maîtres florentins ; la *Madone* des Palmieri Nuti, avec l'arrangement si original de ses quatre anges, a le coloris des œuvres de Ghirlandajo. Matteo Balducci, son camarade d'atelier, se donne tout à l'imitation de Pinturicchio ; on le voit dans la grande *Assomption* de San Spirito, que nous reproduisons, et dans les petites compositions allégoriques, fort curieuses, qui sont également au Palais Communal. J'hésiterais à lui attribuer le joli *tondo* exposé à Londres (au comte de Crawford), qui représente *Diane et Actéon* dans un admirable paysage. Un troisième élève de Fungai, Pacchia, nous montre encore un *Couronnement de la Vierge* (San Spirito) et une *Ascension* (Carmine) ; cette fois ce n'est plus même du mauvais Pérugin, c'est du Jules Romain ! A Londres, une grande *Vénus couchée,* avec qui jouent trois Amours (au colonel Herbert Jekyll), a été attri-

Cliché Alinari.

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — LA JUSTICE. — LA CHARITÉ
Reconstitution de la Fonte Gaia (1409-1419). — *(Loggia du Palais Communal. — Sienne)*

buée tour à tour à Pacchiarotto et à Balducci ; mais elle a bien le type et le modelé des dernières figures de Pacchia.

Du Sodoma Londres ne possédait rien ; mais le Palais de Sienne a réuni quelques œuvres parmi lesquelles il faut noter une *Madone* peu connue de l'Hôpital de la Scala, peinture de jeunesse, très voisine de Léonard de Vinci, et la belle *Naissance de la Vierge*, du Carmine. C'est de la même église du Carmine, dont l'Exposition parait avoir dépouillé tous les autels, que provient le *Jugement dernier* de Beccafumi, le glorieux et fécond élève de Pacchiarotto, en qui les influences de Fra Bartolommeo, de Michel-Ange et du Sodoma se mêlent assez intimement pour produire une peinture originale et vivante, d'une couleur parfois superbe. Mrs. Benson exposait à Londres deux des plus séduisantes œuvres de Beccafumi, le *Supplice de sainte Lucie* et la *Fuite de Clélia ;* et c'est à Londres aussi que le Dr. Ludwig Mond montrait une œuvre célèbre de l'architecte-peintre Baldassare Peruzzi, le portrait, peint en 1512, d'*Alberto Pio da Carpi*. Un livre en main, ses longs cheveux blonds, de dessous la toque noire, descendant sur les épaules, il fait face au spectateur ; derrière lui, le mur d'une loggia encadre de ses colonnes un fin paysage ombrien, tout animé de petites figures mythologiques. Ainsi se termine l'École de peinture siennoise, en des œuvres souvent habiles et fortes, mais où la tradition patiente et l'empreinte héréditaire se sont peu à peu abolies.

LA SCULPTURE

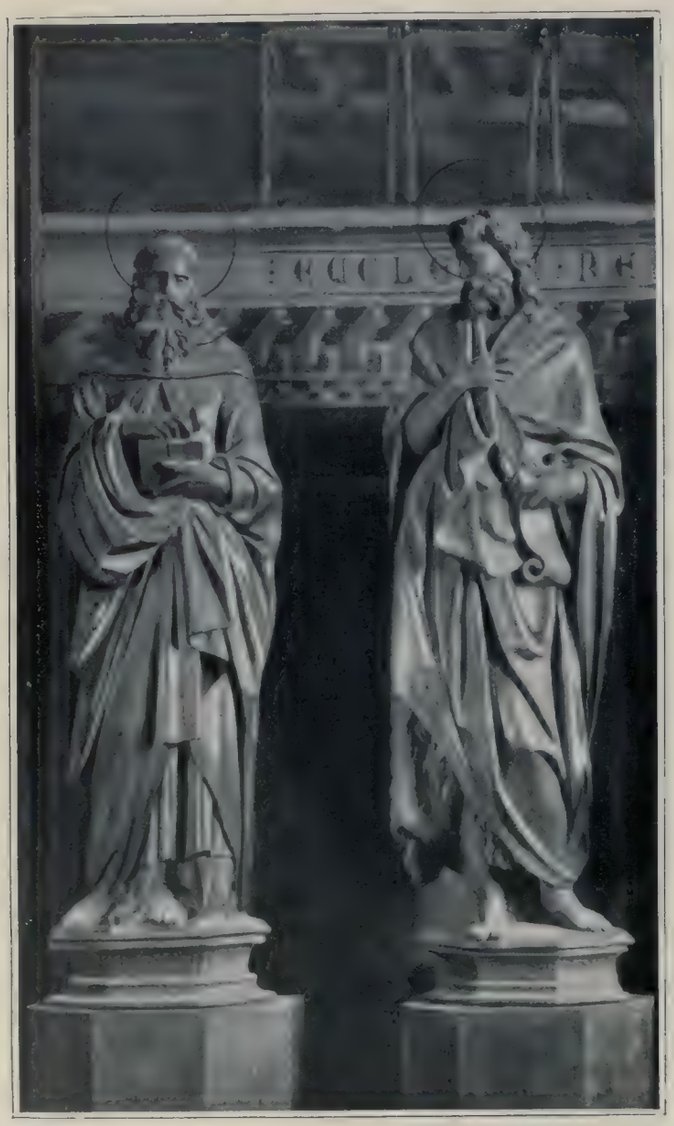
Un nom, à Sienne, domine toute l'histoire de la sculpture, celui de Jacopo della Quercia, et c'est à le glorifier

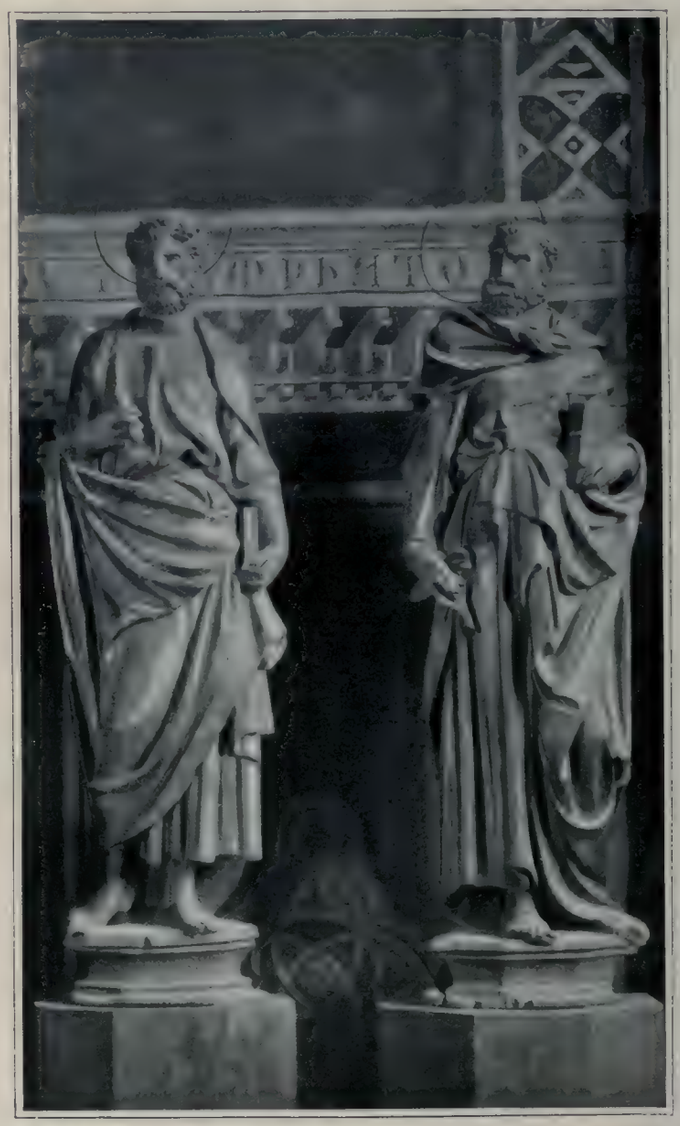
JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — LA MATERNITÉ. — LA CRÉATION D'ADAM — LA SAGESSE — L'ESPÉRANCE
Reconstitution de la Fonte Gaia (1409-1419). — *Loggia du Palais communal.* — *Sienne.*

Chalon Amaro.

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — LA PRUDENCE — LA VIERGE AVEC L'ENFANT
Reconstitution de la Fonte Gaia (1409-1419). — *Loggia du Palais communal.* — *Sienne.*

qu'ont été justement consacrés les meilleurs efforts des organisateurs de l'Exposition. Mais ils n'ont pas négligé de nous faire connaître, autant qu'il était possible, quelques-unes de ces œuvres du XIVe siècle, qui continuent, encore qu'obscurément, la grande tradition inaugurée par Nicolas et Jean de Pise. C'est à Montalcino, robuste cité féodale assise sur un roc en face du Monte Amiata, qu'ils sont allés chercher ces précieux témoins du moyen âge siennois. Voici une *Madone* en bois peint, très longue, élancée, un peu hanchante, avec un cou immense, et ce sourire mystérieux, presque ironique, de nos statues françaises. Elle est très vermoulue ; plus de la moitié du visage de l'Enfant a disparu. Elle paraît de la même main qu'un Ange et une Vierge de *l'Annonciation,* provenant du même endroit, et qui sont précieux par les inscriptions de leurs socles. On lit au socle de l'Ange : *Angielus sculpsit et pinsit, a tempo di Tofo Bartalini rectore.* M.CCC.LXX. *Questo agnolo fece fare l'arte dei calzolari.* La Madone est datée de 1369. Deux autres statues de *l'Annonciation,* un peu plus grandes que nature, proviennent encore de Montalcino. Je les attribuerais volontiers à ce Giovanni d'Agostino qui a sculpté le petit tabernacle de l'Oratoire de Saint Bernardin, et j'aimerais à les rapprocher des œuvres peintes de Taddeo di Bartolo. L'ange porte une couronne de feuillages noués d'un ruban rouge dans ses cheveux d'or, et la Vierge (à demi agenouillée) est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu semé d'étoiles.





Cliché Alinari.

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — QUATRE SAINTS. — Bois peint et doré
(Église de San Martino. — Sienne)

Un autre sculpteur siennois que nous révèle l'Exposition est un certain Lodovico, auteur d'un important bas-relief de bois (provenant de Recanati) qui représente un saint évêque aux pieds duquel sont agenouillés quatre moines. En haut du bas-relief se lit l'inscription suivante en lettres gothiques saillantes : *Anno Dni.* M.CCC.L.XXXXV. *Ludovicus de Senis me fecit, tempore prioratus fratris Lipparelli de Recanati.* Enfin, il ne faut pas oublier, comme œuvre typique du XIVe siècle, la belle statue de marbre de saint François, qui provient du portail de l'église dédiée à ce saint ; on l'attribue, sans preuve certaine, à un Ramo di Paganello, qui travailla à la façade du Dôme.

Nous sommes arrivés au temps de Jacopo della Quercia. Ce n'est pas sans un légitime orgueil que les Siennois ont inscrit, au mur d'une des salles où sont rassemblés les

NEROCCIO DI LANDI (1447-1500). — SAINTE CATHERINE DE SIENNE
(*Oratoire de Sainte-Catherine. — Sienne.*)

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1478). — [illegible] — Bois peint et doré
(*Église de San Martino. — Sienne.*)

Cliché Alinari. MAITRE INCONNU DU XVe SIÈCLE. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT
(Église de Sant'Agostino. — Sienne)

moulages de son œuvre, les dates extrêmes de la vie de cet artiste extraordinaire : 1371-1438 ! Michel-Ange, aux premières années du xve siècle ! La merveille, dans cet art puissant et passionné, c'est l'harmonie encore parfaite du décor gothique et des figures souples aux draperies abondantes et, si l'on peut dire, classiques. Il faut les comparer aux figures nerveuses, mais anguleuses et raides, de Federighi, l'élève de Quercia, pour en mieux saisir la beauté. Surtout il faut monter au second étage du vieux Palais, où est le triomphe de l'Exposition : c'est la reconstitution de l'antique Fonte Gaia, avec les sculptures mutilées et superbes qui furent reléguées à l'Œuvre du Dôme, lorsqu'on les remplaça, au milieu de la Piazza del Campo, par la réfection moderne, un peu molle et banale, de Tito Sarrocchi. Il était audacieux de transporter le décor d'une fontaine au second étage de l'énorme palais ; M. Corrado Ricci n'a pas hésité, et il a obtenu d'unanimes applaudissements. Ces sculptures de la Fonte Gaia, pareilles à un immense retable de marbre, s'adossent aux trois murs de la loggia largement ouverte sur la campagne, avec la masse bleue du Monte Amiata pour terminer son lumineux horizon. Dans ces figures de femmes et d'enfants, on aimerait dire de nymphes et de petits faunes, debout sur les piliers extrêmes de la fontaine, ne devine-t-on pas, sans aller en chercher les origines à Florence, tout l'art séduisant et raffiné d'un Neroccio et d'un Francesco di Giorgio ?

Mais redescendons au premier étage, dans la grande salle toute tapissée des fresques austères de Spinello Aretino. Il y a là de belles œuvres religieuses, où l'esprit, sinon la main, de Jacopo della Quercia demeure bien reconnaissable. Parmi les moins connues et les plus surprenantes, il faut citer d'abord tout le décor d'autel de San Martino, *la Vierge entre les saints Pierre et Paul, Jean-Baptiste et Antoine.* Les chairs sont peintes, les cheveux et les vêtements dorés. Dans leurs proportions moindres que nature (les saints mesurent 1 m. 10, et la Vierge 1 m. 30 au-dessus des socles), avec leurs bases aux reliefs gaufrés et dorés, ce sont de vraies œuvres d'orfèvrerie. Mais quel sens décoratif, quel modelé digne du plus moderne de nos sculpteurs ! M. Bode estime que ces statues sont seulement de l'atelier du maître. Mais l'élève qui les aurait faites, en vérité, serait un homme de génie. Que l'on compare (et nos gravures permettent de le faire) la *Madone* de San Martino avec l'un des deux groupes debout sur les piliers extrêmes de la Fonte Gaia, et l'on sera frappé des grandes ressemblances de style ; l'Enfant tout particulièrement est, sans contestation possible, un des *putti* de Jacopo della Quercia. Cette paternité admise, il faut

Cliché Alinari

GIACOMO COZZARELLI (2e MOITIÉ DU XVe SIÈCLE). — SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
Terre cuite peinte. — Œuvre du Dôme (*Sienne*)

également restituer au maître les deux belles statues de bois, de mêmes dimensions et de même style que les précédentes, mais déplorablement badigeonnées de plâtre, qui appartiennent à M. Giulio Barabesi. Quant au saint Nicolas en bois peint et doré qui provient de la petite église de San Niccolo in Sasso, je ne puis croire, malgré la beauté des draperies et l'énergique modelé du visage, qu'il ne soit pas un peu postérieur. Peut-être n'est-il pas imprudent outre mesure de l'attribuer à Neroccio, dont l'Exposition de Sienne a groupé, pour la première fois, plusieurs œuvres importantes.

Ce charmant et singulier peintre est un grand sculpteur. Sa *sainte Catherine*, l'unique chef-d'œuvre qui puisse soutenir la comparaison avec la Vierge de San Martino, lui fait pendant, au mur de la même salle, de l'autre côté de la porte. Dans sa robe blanche et son manteau noir, elle apparaît émouvante et simple. La toute petite bouche, le nez droit, le front large, témoignent d'une recherche d'iconographie bien d'accord avec la relique du chef de la sainte que conserve l'église de San Domenico, et aussi avec un buste de cuivre repoussé au marteau, et jadis argenté, d'un très beau caractère hiératique, qui fut la première enveloppe de ce chef (il figure à l'Exposition, dans une des vitrines de la salle de la Paix). Son *Ange* et sa *Vierge* de l'Annonciation (de l'église du Santuccio), aux cheveux et aux vêtements dorés, sont d'un travail un peu gros, mais d'un joli arrangement de gestes et de draperies.

Une admirable *sainte Madeleine* agenouillée provient de l'église San Spirito, où elle était jadis aux pieds d'un Crucifix. C'est une terre cuite peinte et vernissée; les mains et les pieds ont été brisés; ces mains perdues devaient être si nerveuses, en accord avec cette bouche entr'ouverte, ces narines frémissantes, et ces yeux bleus noyés de larmes! Les grands cheveux fauves coulent sur la robe sainte.

Il y a une étroite parenté dans le pathétique entre cette *Madeleine* de Neroccio et le *saint Jean* de Giacomo Cozzarelli, autre terre cuite qui appartient à l'Œuvre du Dôme. On dirait presque d'un Benedetto da Majano ou d'un Luca della Robbia. Le bras droit est brisé, mais la tête passionnée s'appuie sur la main gauche, qui repose sur un genou, dans une attitude de méditation triste et poignante (évidemment pour accompagner un Christ mort étendu sur les genoux de sa Mère). Cette terre cuite a perdu la majeure partie de sa peinture.

Entre ces deux statues qui se répondent avec un équilibre parfait, les organisateurs de l'Exposition de Sienne ont placé la jolie *Madone* de Sant' Agostino, que reproduit notre gravure. Sa polychromie est parfaite. Elle a une robe rouge et un manteau d'or doublé d'azur, dont l'ourlet en relief porte en lettres d'or tout un verset du *Magnificat : Quia respexit humilitatem ancillæ suæ : ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.* Une couronne de stuc argenté, incrustée de verroteries, repose sur les cheveux dorés; et l'Enfant, qui s'accroche familièrement à la robe de sa Mère, est vêtu d'une tunique verte brodée de feuillages de couleur et frangée d'or. Le caractère archaïsant de cette statue ne permet guère de la dater plus haut que les premières années du *Quattrocento;* peut-être même faudrait-il descendre jusque vers le milieu du siècle. Il semble bien que ce soit l'œuvre d'un peintre, et d'un peintre aussi habile qu'ingénu, à la façon d'un Sassetta.

Vecchietta est bien représenté par un *saint Jean-Baptiste* en bois doré, d'un caractère sauvage, mais qui n'est guère qu'une copie du chef-d'œuvre de Donatello conservé dans la chapelle des fonts de la cathédrale; cet artiste si fécond n'apparaît trop souvent que comme un plagiaire.

Cliché Alinari

NEROCCIO DI LANDI (1447-1500). — LA MADELEINE. — Terre cuite peinte
Église de San Spirito. — Sienne

Cliché Alinari.
MANIÈRE DE BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497). — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Paroisse de Terenzano)

Un minuscule bas-relief, dans le style de Benedetto da Majano, provient de l'église de Terenzano. Quant au célèbre buste de marbre appartenant à la famille Palmieri, dont on voit la gravure au bas de cette même page, il a provoqué bien des discussions ; et Courajod lui a consacré, dès 1883, une de ses plus incisives études, démontrant le mal fondé de la tradition qui en faisait une sainte Catherine de Sienne, sculptée par Jacopo della Quercia. Contre l'opinion de Mr. Berenson, qui attribue le buste à Neroccio, contre l'opinion de plusieurs érudits siennois, qui persistent à y reconnaître sainte Catherine, je crois que Courajod avait raison, et que l'œuvre sort de l'atelier de Mino da Fiesole. On distingue encore au socle les traces de l'inscription, jadis dorée, qui a presque entièrement disparu dans un lavage énergique du marbre : *AVE MARIA GRATIA PLENA*. Un autre buste de sainte Catherine, indiscutable celui-là, en terre cuite peinte, d'un aspect très vivant et moderne, que le catalogue donne à Federighi, semble une œuvre plus tardive, peut-être de Marrina.

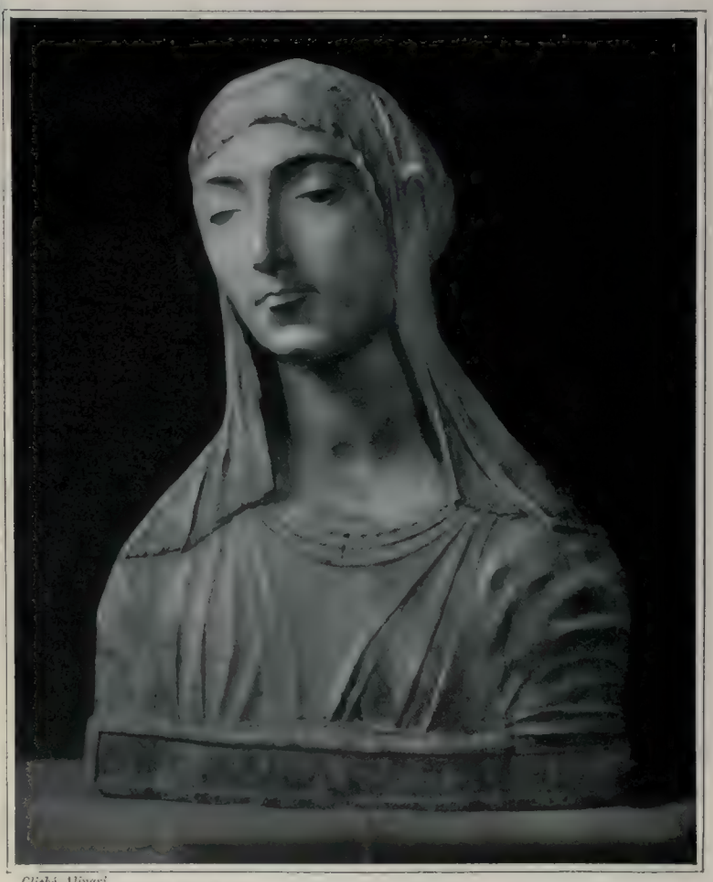
Quant à la grande statue en bois peint de *saint Vincent Ferrier*, si éloquente et même un peu déclamatoire, qu'expose l'église de San Spirito, on y retrouve, en plein XVIe siècle, la tradition de robustesse et les abondantes draperies de Jacopo della Quercia.

L'ORFÈVRERIE, LES TISSUS, LA CÉRAMIQUE

Dans la salle de la Paix, que décorent les nobles fresques de Lorenzetti, cinq grandes vitrines enferment une quantité prodigieuse d'orfèvrerie d'église, avec quelques petites sculptures. On pourrait croire que toutes les églises et les couvents de Sienne et de la province siennoise ont été dépouillés de leurs calices, en même temps que l'on y prenait les innombrables chasubles que l'on voit suspendues dans la salle voisine.

Il y a là un véritable abus, et une fatigue inutile imposée à l'attention, d'autant que bien peu de ces objets ont une valeur originale, les chefs-d'œuvre demeurant exposés à part. Je ne vois à citer, dans la vitrine A, que le joli reliquaire en bois doré renfermant douze compartiments où, sur des panneaux de verre à fond d'or, des figures pieuses sont dessinées en graffito et rehaussées de peintures. Certaines de ces petites figures, que l'on attribue à Bernardino Fungai, restent dans la pure tradition d'Ambrogio Lorenzetti. La récente acquisition faite par le Louvre de trois verres à fond d'or du XVe siècle italien serait à rapprocher de ce précieux tabernacle.

Dans la vitrine B, je note un reliquaire en vermeil du XVIe siècle, provenant, comme le précédent, de l'hôpital de la Scala. Il est en forme de pyramide posée sur une base carrée, et dominée par une statuette du Christ. Des ouvertures y laissent voir deux boîtes à reliques du IXe siècle, avec inscriptions grecques, l'une en vermeil, ornée d'un Crucifix en relief entre la Vierge et saint Jean, l'autre en or, avec une croix en pierreries et d'autres pierres incrustées parmi des rinceaux de feuillages, et, tout autour, un cadre d'émail bleu rempli par des inscriptions en lettres blanches. Puis des croix processionnelles du XIIIe siècle. Le Crucifix que nous reproduisons, sur fond d'émail, du XVe siècle, a une curieuse base de bronze doré qui représente une montagne où rampent un serpent, des escargots. La plupart des calices du XVe siècle, en argent ou en vermeil, sont ornés au nœud



Cliché Alinari.
MANIÈRE DE MINO DA FIESOLE (1431-1484). — BUSTE DE VIERGE
(Collection Palmieri Nuti. — Sienne)

de médaillons en émail, selon le type usuel dans l'art français du siècle précédent. Car cette orfèvrerie est en partie française, comme nous le verrons à propos des œuvres d'Ugolino di Vieri.

Dans la vitrine C, plusieurs encensoirs d'un type gothique très connu; une plaquette de bronze superbe de l'orfèvre Giovanni Turini, aux armes de Sienne, avec la louve et les jumeaux; deux calices, dont un signé de Goro di Ser Neroccio, et un bras-reliquaire du même orfèvre, signé et daté de 1437. C'est d'un travail assez grossier.

Dans la vitrine D, parmi diverses sculptures, le buste reliquaire de sainte Catherine, dont j'ai parlé plus haut.

Au milieu de la sombre chapelle de la Vierge, toute revêtue des fresques de Taddeo di Bartolo, qui dominent de magnifiques stalles en bois sculpté et incrusté, une grande vitrine, éclairée par quatre lampes électriques montées sur des tiges de fer forgé, contient les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie siennoise. L'effet en est grave et saisissant. Deux reliquaires, entre tous précieux, en occupent les extrémités; l'un contient le chef de saint Galgano, l'autre le chef de saint Savin. Le premier de ces reliquaires, qui appartient à l'église du Santuccio, est une sorte de dôme extraordinaire en vermeil, mi-byzantin et mi-gothique, enrichi d'émaux et de pierres fines. On l'a longtemps, et tout récemment encore, attribué à Ugolino di Vieri, l'auteur du reliquaire de saint Savin; il ne semble pas, après confrontation minutieuse avec les chefs-d'œuvre d'Ugolino, que cette attribution puisse se soutenir. Le nom de Lando di Pietro, le grand architecte à qui les Siennois demandèrent, en 1339, les plans de reconstruction de leur cathédrale, et qui fut chargé, comme orfèvre, de ciseler le diadème de Henri VII, peut être mis en avant avec plus de vraisemblance. Cette œuvre d'orfèvrerie semble en abrégé la tour de quelque cathédrale byzantine. Tout le monument (haut de 95 centimètres) est octogone, les parois allant se rétrécissant par étages, entre les tourelles qui les cantonnent. Il importe de le décrire brièvement.

Les bas-reliefs de la zone inférieure racontent l'histoire du saint, sorte de légende d'un saint Alexis du XIIIe siècle, qu'un ange conduit dans le désert, où il triomphe des tentations mondaines et du démon, et meurt en présence du clergé de Sienne. Une zone plus étroite, contenant des figures du Christ, de la Vierge et des saints, sert de base à des portiques fermés de vitres, derrière lesquels il y a des plaques d'argent, avec des figures d'apôtres et d'évangélistes, deux par deux, qui s'abaissent, grâce à certaines serrures allemandes, *serrature tedesche*, dont parle au XVIe siècle Lombardelli, le biographe de saint Galgano, et rentrent dans la base pour laisser voir la relique; ainsi apparaît-il dans notre gravure. Une quatrième zone étroite renferme, sous des arcades, des figures et scènes monastiques; et puis les versants du toit s'élèvent, en se rétrécissant, sous un revêtement de rinceaux de vigne en filigrane d'or, où des oiseaux se jouent parmi les raisins. Sur ce délicieux fond de filigrane sont fixés des médaillons d'émail avec des figures d'anges, et, plus haut, d'autres médaillons plus petits, avec des têtes d'anges; et le tout se resserre en un nœud d'orfèvrerie à cabochons d'or filigrané, d'où jaillit, comme le calice d'une fleur, la base du tabernacle final à fenestrage gothique, orné de rubis et de saphirs, et dominé par la croix où étincellent vingt-quatre petits rubis.

Notre gravure me dispense de décrire en détail le reliquaire de saint Savin; il est d'ailleurs plus connu que le précédent et figurait, en 1896, à l'admirable Exposition d'Orvieto. Il est signé de deux noms d'orfèvres siennois : VGOLINVS ET VIVA DE SENIS FECERVNT ISTVM TABERNACVLVM. La légèreté des colonnes de vermeil et du dôme finement ouvré, sous lequel la Madone est debout, la convenance parfaite de la base à l'usage de reliquaire (car le chef de saint Savin doit être visible sous la calotte ajourée qui soutient la statuette de la Vierge), l'éclat très doux et discret des petits émaux qui avivent la zone basse et les piédestaux des colonnettes, revêtent les fûts et fleurissent les frontons de la flèche élégante, tout le meilleur des inventions gothiques, et l'on peut dire des inventions françaises, se trouve rassemblé dans ce travail charmant du maître à qui l'on doit le chef-d'œuvre de l'émaillerie italienne, le reliquaire du Corporal d'Orvieto. Son associé, Viva di Lando, est sans doute l'auteur des statuettes de la Madone et de saint Savin.

La belle ceinture à huit compartiments de cuivre émaillé, où on lit en grandes lettres gothiques : *S. Galgano de Chiusdino* (église du Santuccio), paraît être l'œuvre d'Ugolino di Vieri, plutôt que de Lando di Pietro, à qui le catalogue l'attribue; c'est lui également qui doit être l'auteur d'un important reliquaire prêté par l'église de Frosini, sorte de tableau à double face tout empli de médaillons à reliques, et dont la prédelle est formée de fines compositions en émail.

Francesco d'Antonio a ciselé ou restauré seulement peut-être), en 1453, le reliquaire du saint Clou exposé par l'hôpital de la Scala. Il a exécuté, en 1466, la grande urne d'argent qui appartient à la cathédrale, et renferme le bras de saint Jean-Baptiste. La gravure que nous en donnons tiendra lieu d'une description qui deviendrait aisément fastidieuse. Le dessin trop chargé des bas-reliefs de la base, qui racontent toute la vie et la mort du Précurseur, rappelle le style de Federighi. L'œuvre est d'une richesse surprenante, avec ses cabochons de pierres précieuses et de perles énormes, parmi lesquelles un camée antique en pâte de verre bleu, et un disque de nacre où est ciselée la tête expressive et douloureuse de la victime d'Hérodiade.

Beaucoup plus simple et joliment émaillée, l'urne qui contient la chape de saint Bernardin (au couvent de l'Osservanza), a été ouvrée par le même Francesco d'Antonio en

LORENZO DI MARIANO (DIT LE MARRINA) (1476-1534). — SAINTE CATHERINE (Cathédrale de Sienne). — Sienne.

1467. Le tabernacle qui le surmonte, avec ses deux anges tout berninesques, est une addition peu plaisante du XVIIe siècle.

Bien des objets précieux seraient encore à citer : une superbe Paix émaillée du XIVe siècle, les roses d'or envoyées par Pie II et par Alexandre VII à la République de Sienne, les bustes-reliquaires de l'hôpital de la Scala, toute la vaisselle sacrée du XVIIe siècle, en cristal et vermeil, avec émaux et pierres fines, de la chapelle Chigi (cathédrale de Sienne). Il faut nous arrêter quelques instants encore devant une grande croix processionnelle du XVe siècle, et surtout devant un étonnant reliquaire de dimensions insolites, tous deux envoyés par la commune de Lucignano. Notre gravure ne peut donner idée de l'effet merveilleux de cet arbre de 2^m60, dont les douze branches feuillues se fleurissent à leur extrémité de médaillons d'émail avec les figures des apôtres. Tout

Cliché Alinari.

FRANCESCO D'ANTONIO (1467). — URNE DU BRAS DE SAINT JEAN-BAPTISTE
(Cathédrale de Sienne)

le long de la tige et des branches il y avait de grands rameaux de corail rouge, dont la plupart ont disparu ; c'était la richesse singulière de cet objet unique, assez grossièrement orfévré, comme il sied à une pièce aussi énorme. Le pied gothique porte des figures d'argent appliquées sur un fond d'émail bleu; et la longue inscription qu'on lit sur le nœud nous apprend que l'œuvre, commencée en 1350, fut achevée en 1471 (par Gabriello d'Antonio da Siena).

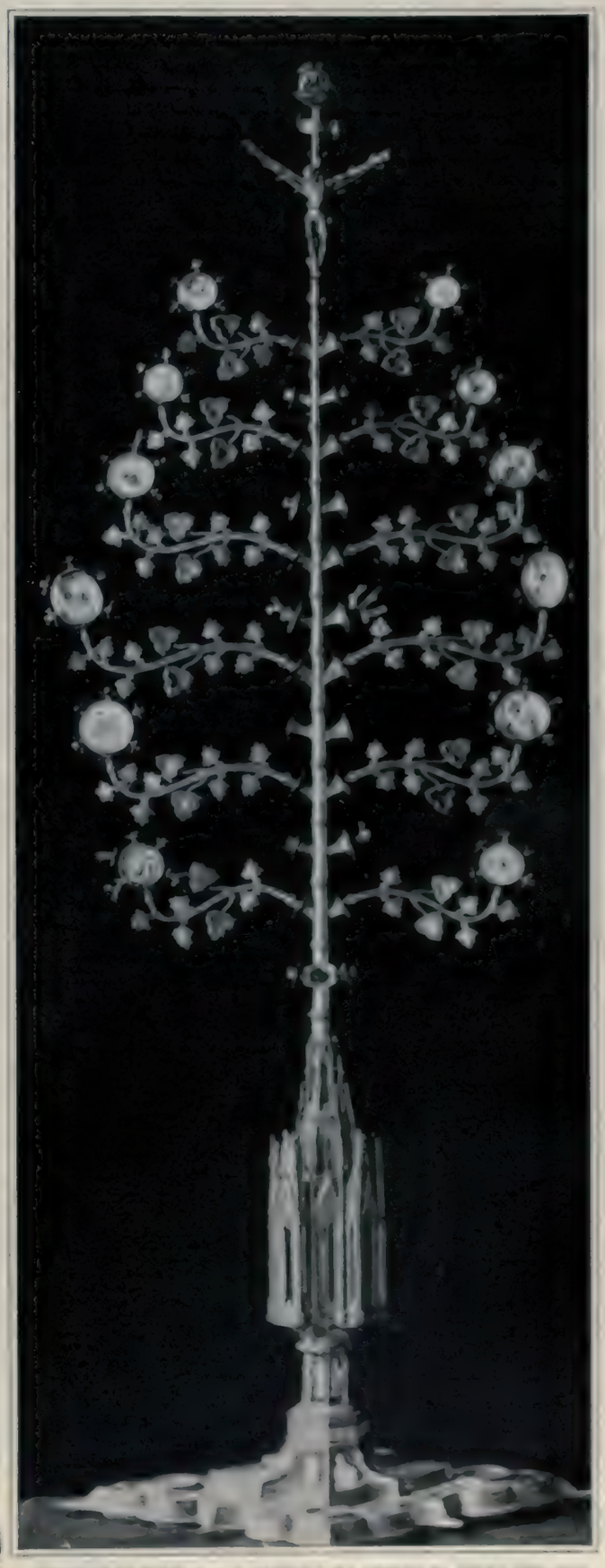
Londres exposait quelques émaux intéressants, une croix processionnelle qui pourrait être de Francesco d'Antonio, un beau diptyque qui est sûrement une œuvre milanaise, et deux termoirs de chape dont l'un, appartenant à Sir Fitzhenry, provient de l'abbaye de San Galgano.

La place me manque pour décrire la série des tissus, chapes de velours de Gênes, brocarts vénitiens, broderies de soie et d'or florentines et siennoises. La série des *paliotti*, des devants d'autel, est d'une richesse admirable. Celui que reproduit notre gravure vient de l'église de Cusona (San Gimignano) ; sa broderie de soie et d'or, du XVIe siècle, étincelle sur un fond de velours pourpre.

La céramique remplit ou plutôt encombre trois salles du Palais de Sienne ; on n'y distingue presque rien de fabrique

Clichés Alinari.

UGOLINO DI VIERI (XIVe SIÈCLE). — RELIQUAIRE DU CHEF DE SAINT SAVIN
(Cathédrale d'Orvieto)



UGOLINO DI VIERI (?) ET GABRIELLO D'ANTONIO DA SIENA (1466-1471)
ARBRE RELIQUAIRE. — Cuivre doré avec émaux et branches de corail
(Couronne de Lucignano)

siennoise. Je citerai seulement un broc du xve siècle, à décor bleu et brun, avec l'écusson de la République, au travers duquel est la devise : LIBERTAS. A Londres il n'en allait pas de même. Les études de Mr. Langton Douglas sur la céramique siennoise l'ont amené à reconstituer l'histoire de M° Benedetto di Giorgio di Faenza, qui travailla pour l'hôpital de Sienne, de 1518 à 1520. Plusieurs des vases et des plats exposés étaient de lui; mais peut-être fallait-il laisser à Castel Durante une admirable jarre à deux anses, et un albarello d'une richesse de dessin et de couleur extraordinaire.

Cliché Alinari. CRUCIFIX DU XVe SIÈCLE AVEC SOCLE DE BRONZE DORÉ
(Cathédrale de Sienne)

Cliché Alinari
LANDO DI PIETRO (XIVe SIÈCLE). — RELIQUAIRE DU CHEF DE SAINT GALGANO
(Église du Santuccio. — Sienne)

Et je m'aperçois que je n'ai parlé ni des sceaux, ni des médailles, ni des couvertures peintes des livres de la Gabelle, ni des armes, ni des fers forgés, ni des cadres et des coffrets en bois sculpté et doré par les Barili, ces maîtres d'une incomparable virtuosité, dont la Sienne moderne a conservé les traditions et continue le commerce. Mais il y faudrait tout un livre, car c'est toute l'histoire de son art si complexe, passionné, nerveux, débile souvent jusqu'à la défaillance, d'une grâce féminine en somme, et d'autant mieux séduisante et touchante, que Sienne a rassemblée sous les voûtes de son Palais.

ANDRÉ PÉRATÉ.

Cliché Alinari

FRANCESCO D'ANTONIO (1471). — URNE DE LA CHAPELLE DE SAINT BERNARDIN
(Église de l'Osservança — Sienne)

LA TOUR AU MUSÉE DE SAINT-QUENTIN

En ce mois de septembre qui vient de finir, les amis des arts ont fêté le deuxième centenaire de la naissance de La Tour. Ils l'ont fêté dans sa ville natale de Saint-Quentin, où, par un contraste qui ne peut paraître étrange qu'aux esprits peu attentifs, l'industrie semble l'unique maîtresse, tandis que l'art y a fait éclore sa fleur la plus gracieuse et la plus rare. C'est dans les villes d'industrie, les villes où l'on « gaigne », les villes où l'on dépense, que s'exercent les métiers profitables, que se forment les artisans de luxe, ceux qui décorent, pour le plaisir des hommes riches, les demeures où ils vivent, les temples où ils prient, les chambres où ils s'assemblent pour traiter les affaires de la cité, dirai-je, les tombeaux qu'ils élèvent à leur vanité vivante. Il n'est point d'art dans les pays pauvres, ou du moins il n'y est point de monuments d'art. Les riches pompent les trésors qu'a pu laisser chez les pauvres l'opulence disparue, et, malgré toutes les lois Pacca, l'ingéniosité des possédants, obligés de mourir de faim devant les objets en leur possession dont on arrive à leur contester la propriété, s'exerce pour se dépouiller eux-mêmes. Il se crée en faveur des nations qui ont pour citoyens les hommes les plus riches, une dérivation des objets d'art, et, comme nos pays d'Europe sont, par des circonstances sociales et politiques, dans une infériorité manifeste au point de vue de l'accroissement de la richesse, tout ou presque tout ce qui, chez les particuliers, mérite l'admiration, prend fatalement le chemin des Amériques. D'ici à un siècle, en admettant que dans un siècle, l'Europe n'ait point changé d'habitants, et que notre civilisation de race blanche n'ait point totalement disparu, il restera

M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DE DUPEUCHE
(Musée de Saint-Quentin)

seulement — en est-on bien sûr encore ? et la récente aventure d'un musée ou d'un chapitre italien retrouvant une de ses meilleures pièces aux mains de M. Pierpont Morgan n'est-elle pas pour armer les incrédules ? — ce qui aura été immobilisé par destination dans les musées nationaux et municipaux. Encore aura-t-il fallu compter avec les voleurs individualistes ou collectivistes, avec les municipalités iconoclastes, avec les conservateurs qui restaurent et échangent, et avec la liquidation finale, intégrale et incendiaire.

Durant qu'il est temps, il faut regarder ce musée de Saint-Quentin, où La Tour, pour s'immortaliser, a déposé une des parts les meilleures de son œuvre : ses études et, comme on disait, son atelier, portraits d'amis et de confrères qui, par circonstances, étaient restées chez l'artiste ou lui avaient été rendues, *préparations* directement prises sur la nature, d'une impression vivante, touchante, furieuse de génie, brûlante de ressemblance, masques, le plus ordinairement, mais, en leur diversité, en leur puissance, en leur grâce, en leur originalité, à ce point prenants, conquérants, saisissants, qu'à eux seuls ils signifient un temps et rendent compte d'une époque. Jamais tel artiste n'a, par des visages seuls d'humanité, hors de tout décor, de toute ambiance, exprimé des goûts, des passions, des voluptés, n'y a enfermé des vies entières, condensé des morceaux d'histoire. Là est la

M.-Q. DE LA TOUR — Mlle Fel
(Musée de Saint-Quentin)

formule de ces êtres, et des quatre-vingt-sept formules se dégage une vue d'ensemble sur un siècle. Il vit devant nous, il s'agite, il parle, ce siècle tout proche et déjà si lointain, dont nous cherchons vainement les traditions de grâce, de charme, de belle humeur, de calme et de tendresses. Rois et reines, les princes et les artistes, les filles d'Opéra et les dames de la Cour, celles qui furent adorées en public ou fêtées en secret, les déités complaisantes et les divinités inabordables, les joyeuses et les tristes, les bourgeoises mafflues et les courtisanes étiques, La Tour, du même crayon alerte courant sur le carton, de la même poudre colorée soufflée sur la toile, les a faits immortels; à ces vivants d'il y a deux siècles, il a rendu la vie pour tous les siècles, et de leur effigie se dégage à présent l'essence même de leur être à jamais dispersé.

Sans les caprices de la mode, l'aurions-nous, ce musée ? Non, certes. Lorsque La Tour mourut, ses œuvres étaient hors du commerce, sans cote appréciable ; nul n'avait intérêt à en soutenir le prix; nul n'avait tendresse à regarder ces visages, et ces ancêtres tout proches n'avaient nul descendant qui les réclamât; on ne voulait pas de ces têtes vieilles et qu'on trouvait laides; une *préparation* se vendait quelques sous, — et encore ! On essaya une vente en 1807 : elle fut désastreuse, presque risible. Un pastel *fit* vingt francs; un autre, vingt-cinq. Le portrait de Jean-Jacques Rousseau, retiré à trois francs, fut acheté à l'amiable cent cinquante francs par M. le maire de Saint-Quentin, qui avait des idées philosophiques, mais qui ne paya point. On se décida à garder, dans un coin de la maison de ville, ce tas de peintures demi-effacées qui ne trouvait pas preneur : après tout, une centaine de petits cadres, les uns sur les autres, ça ne tient pas grande place; et, on devait cela à La Tour, qui, s'il avait eu

M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT DE LOUIS DE SILVESTRE, LE JEUNE
(Musée de Saint-Quentin)

un goût médiocre en peinture en avait au moins tiré bien de l'argent : à preuve que, de son vivant et par testament, il avait fait de grandes libéralités à sa ville natale ; on s'y murmurait que ces choses dont on ne voulait pas pour un napoléon avaient valu jadis des centaines de louis, et, mi par reconnaissance, mi par ce respect qu'on porte volontiers aux choses qui se sont vendues cher, on fit l'effort d'offrir aux œuvres que La Tour avait laissées une hospitalité telle quelle. Cette hospitalité fut-elle toujours contrôlée ? les gardiens furent-ils toujours fidèles ? on en a douté, et les certificats administratifs, si éloquemment minutés qu'ils soient, ne prévalent pas contre les expertises. Que des copies aient été substituées à certains originaux, on l'affirme, et pourtant, jusqu'ici, de ces originaux on n'a point retrouvé la trace. Il existe, chez nombre d'amateurs, à Paris et ailleurs, des préparations de La Tour, certaines d'une incomparable beauté (et j'espère bien qu'il nous sera loisible d'en révéler dans *les Arts* quelques-unes tout à fait d'exception) ; nul n'est, à notre connaissance, la reproduction d'un des pastels de Saint-Quentin.

Alerte fausse ou soupçon justifié, il importe de prendre ses précautions contre la délicatesse des conservateurs aussi bien que contre l'ineptie des municipalités. Toutes ne sont

M. Q. DE LA TOUR. — INCONNUE
(Musée de Saint-Quentin)

pas comme celle de Saint-Quentin : il en est à qui la destruction des œuvres d'art offre des occasions de joie sauvage; d'autres qui, tirant revenu des objets qui leur ont été légués pour l'instruction de tous et le plaisir de quelques-uns, font l'usure avec eux et trouveront bien mieux encore, quelque jour de dèche, d'en consolider le capital ; il en est enfin qui n'admettent point que qui que ce soit emporte un reflet de leurs collections. Admettent-elles même les étrangers à les contempler ? La faveur serait grande, et la méritent-ils, ces chemineaux qui n'ont pas même un bulletin de vote en poche? Eh bien donc, Saint-Quentin fait tache entre Avignon et Paris, Dijon et Nantes : Saint-Quentin consent que le public du monde entier profite de son musée et de son La Tour; Saint-Quentin aime les arts et les artistes. Profitons-en : il faut les répandre, ces belles images trop longtemps ignorées; il faut leur assurer l'admiration qui leur est due et les défendre en même temps contre un système de contrefaçon qui fut longtemps pratiqué. En portant à les reproduire fidèlement, mathématiquement, si l'on peut dire, les procédés les plus modernes de la gravure, en les mettant à la disposition des artistes, qui y trouveront de parfaits modèles, et des amateurs qui en tireront des joies infinies, on aura prohibé les vols et les substitutions, et s'il arrive — ce qu'à Dieu ne plaise! — qu'en

M.-Q. DE LA TOUR. — LE DUC DE BOURGOGNE
(Musée de Saint-Quentin)

quelque cataclysme qu'à présent il faut constamment prévoir, le musée disparaisse avec ses trésors, au moins une ombre voltigera, légère, atténuée, presque diaphane, qui attestera le maître et ses prodiges.

Sont-ce là de vaines terreurs? Depuis quarante années, que l'on compte les réservoirs de beauté qui se sont évanouis en fumée! Chaque progrès à la moderne multiplie les dangers et les causes de destruction. Il y a les émeutes et les guerres; il y a les chauffages et les éclairages; il y a les explosifs par qui l'on saute et les courts-circuits par qui l'on brûle. Bibliothèques de Strasbourg, du Louvre ou de Turin, c'est une pareille destinée pour les chefs-d'œuvre qu'on y conservait, et que ne donnerait-on pour posséder un souvenir au moins, une image à peu près fidèle des manuscrits où la patience des enlumineurs avait prodigué les miniatures précieuses? A la suite d'un de ces derniers sinistres, quelqu'un proposa de faire photographier les plus beaux manuscrits de toutes les bibliothèques d'Europe; rude tâche, pour laquelle il faudrait l'accord de tous les gouvernements, le budget d'une nation de second ordre, et, sans doute, une administration avec

M.-Q. DE LA TOUR. — INCONNUE
(*Musée de Saint-Quentin*)

vingt chefs de bureau, deux cents employés et quelques milliers d'opérateurs. Ce point n'est sans doute pas négligeable pour le savant qui fit cette proposition, et certes, du jour au lendemain, cette administration pourrait fonctionner au Pavillon de Flore, tout comme un ministère des Colonies, mais, pour que les photographies soient prises, tirées, reportées et mises en volumes, dans deux ou trois siècles, on en causerait.

Il faut croire plutôt à l'initiative individuelle et compter sur elle. Grâce à la libérale autorisation de la municipalité de Saint-Quentin, la maison Goupil a pu donner un premier exemple de ce qu'elle prétendrait faire si elle se trouvait assurée de la faveur du public et qu'elle fût certaine de répondre à un besoin généralement senti. *Les Arts*, quelque étendue que l'on ait donnée à la publication, suffisent à peine pour noter les aspects des grandes collections de France et d'Europe, les réunions fortuites d'œuvres d'art, les acquisitions de quelques musées, les découvertes de trésors, les enquêtes d'authenticité, les polémiques d'attributions; il faut désespérer sans doute d'y insérer des reproductions d'ensemble de musées français ou étrangers qui, consacrés à un ou plusieurs artistes locaux, fournissent de leurs œuvres une idée intégrale, qu'on ne saurait prendre ailleurs. De même est-il douteux qu'on puisse y donner

M.-Q. DE LA TOUR. — Mme MASSE
(Musée de Saint-Quentin)

place à des monographies dont les éléments sont assemblés et qui, en groupant par des reproductions de même procédé des œuvres singulièrement dispersées d'un même maître, permettent de juger sa composition, sa manière et son style.

La Maison Goupil a donc reproduit tous les pastels du musée La Tour et elle en annonce une édition dont nous présentons ici quelques spécimens ; ces gravures, toutefois, ne sauraient être comparées à celles de l'album, qui ont reçu plusieurs tirages et qui sont montées avec un soin particulier. Quant au texte, il a été rédigé par M. Henry Lapauze, écrivain d'art distingué, auquel on doit la belle publication des *Procès-verbaux de la Commune des Arts* et des *Dessins de Ingres*, du musée de Montpellier, et qui prépare un grand ouvrage sur la *Villa Médicis*. M. Lapauze a fait de la vie et des pastels de La Tour l'objet d'une étude consciencieuse et savante, et il a su, en un style alerte et coloré, offrir au public le résultat de recherches qu'on peut croire définitives.

Nos lecteurs trouveront, encartés dans ce numéro, avec un bulletin de souscription, le prospectus de l'ouvrage.

FRÉDÉRIC MASSON.

M.-Q. DE LA TOUR — JEUNE FILLE
(*Musée de Saint-Quentin*)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

GOUPIL & CIE, Éditeurs-Imprimeurs

MANZI, JOYANT & CIE, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, PARIS

En souscription. La première Livraison a paru en septembre 1904

LA TOUR

Au MUSÉE de SAINT-QUENTIN

Est publié en un album de format in-4° Jésus (35 28), précédé d'une étude par M. HENRY LAPAUZE, conservateur adjoint du Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, et composé de **QUATRE-VINGT-SEPT** planches en typogravure Goupil, remontées sur passe-partout, et accompagnées en serpente d'une notice biographique, artistique et descriptive.

Il a été tiré de cet ouvrage, uniquement sur papier de Hollande Van Gelder Zonen (texte et serpentes), cinq cents exemplaires numérotés à la presse de 1 à 500 en chiffres arabes.

LA TOUR ET SON ŒUVRE paraîtra en **Cinq Livraisons,** composées chacune d'au moins *dix-sept planches* et publiées à partir du mois de septembre, de façon que l'ouvrage soit complet fin 1904. Le texte fait partie de la première livraison.

Il est livré un portefeuille avec la première et un avec la troisième livraison.

Le prix de la livraison est fixé à. . . . . **VINGT francs**

Le prix de l'ouvrage complet est fixé à . . . . . **CENT francs**

ON NE SOUSCRIT QU'A L'OUVRAGE COMPLET

LES ARTS

N° 35 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Novembre 1904

J.-M. NATTIER — LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON-CONTI, DUCHESSE D'ORLÉANS
Musée de Stockholm

J.-M. NATTIER. — LA MARQUISE DE POMPADOUR. — *Musée de Versailles*

TOCQUÉ. — PORTRAIT DE JEAN-MARC NATTIER
Musée de Copenhague

Un Livre de M. Pierre de Nolhac

SUR

J.-M. NATTIER

Aux gens qui ne regardent pas l'histoire à la façon d'un manuel chronologique, où les dates, deux par deux, chevauchent après des noms de rois; à ceux qui ne se soucient point seulement de ces choses de politique et de guerre, qui, pour l'ordinaire, perdent leur intérêt avec leur actualité, à moins que, par une philosophie supérieure, on ne les élève à devenir, par leur répétition et leur fréquence, les lois mêmes qui ont régi les destinées d'un peuple et auxquelles, sous peine de déchoir, ce peuple est condamné à obéir; à ceux qui recherchent d'abord quels furent, à travers l'existence nationale, les états de la civilisation, les formes de la société, les aspects de la puissance de la femme — seule souveraine même en présence des Rois et des Empereurs, — à tous ceux-là, une étude s'impose, essentielle et charmante, celle des aspects graphiques que chaque période a revêtus.

Par là, par l'étude des œuvres sculptées ou peintes qui sont restées d'une époque, l'histoire, demeurée confuse, se lève du brouillard, se précise en formes humaines, accuse des contours qui lui sont propres, exprime par de visibles signes des idées qu'on ne peut méconnaître et grave profondément dans la mémoire les passions, les vertus, les habitudes, les modes

J.-M. NATTIER. — MADAME LOUISE DE FRANCE

Musée de Versailles

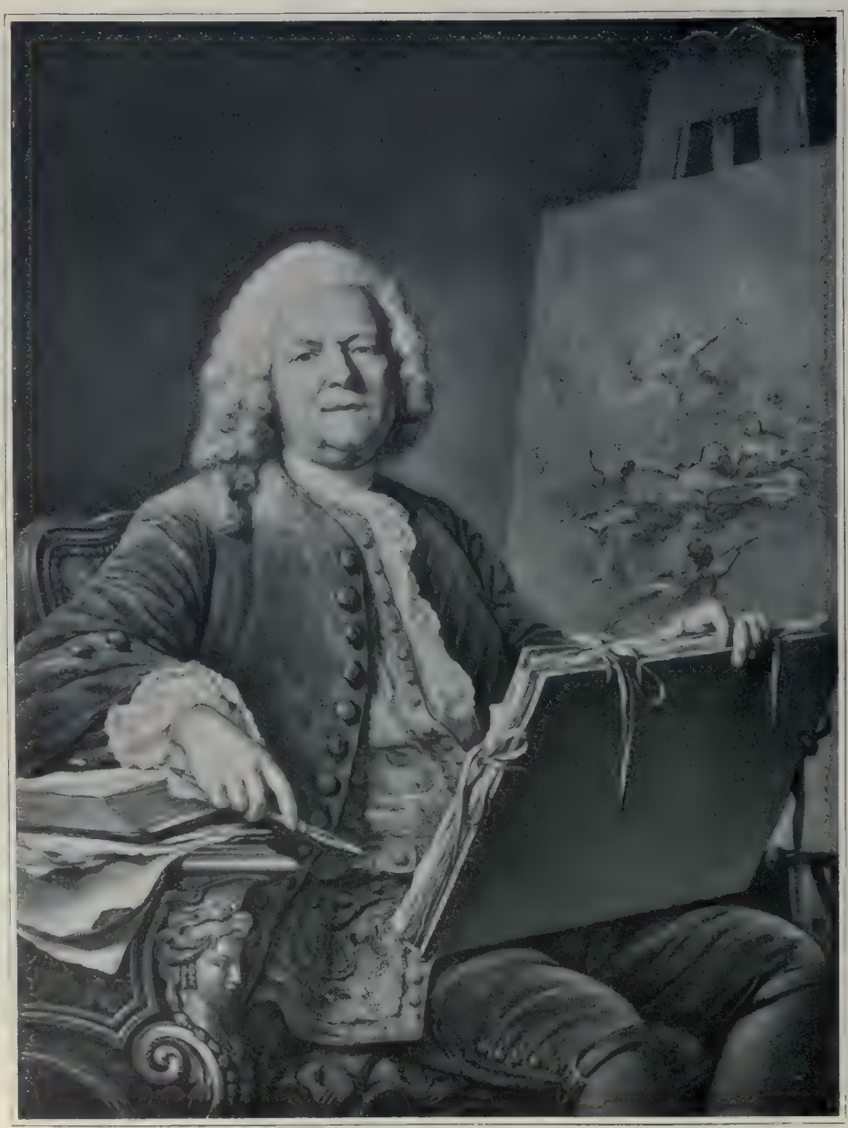
qui furent particulières à chacun des temps. Jadis, si la gravure était appelée à orner un livre d'histoire, ce n'était point qu'on y cherchât des documents sociaux ou même des représentations approximativement exactes des événements ou des êtres; le joli et l'agréable de la composition emportaient tout et suffisaient. Les gravures, d'ailleurs, étaient réservées aux romans, aux poèmes, aux œuvres d'imagination, et leur luxueuse présence dans des livres d'histoire suffisait à frapper ceux-ci de discrédit et à leur attirer le mépris des gens sérieux.

Quant à rendre compte des mœurs, la grande histoire n'en prenait souci. Elle laissait ce bas métier aux pamphlétaires, aux anecdotiers, aux chansonniers, même aux moralistes; qu'on en parlât dans des lettres ou dans des mémoires, à la bonne heure, mais dans les pages sévères d'un livre à la Tite-Live, fi donc! Bon cela, tout au plus, pour les Tacite et les Suétone à la suite. Aujourd'hui, grâce à une évolution qui tient à des causes profondes, et dont Paul Lacroix et les Goncourt ont été les initiateurs, l'histoire ne semble plus tolérable si elle n'est plus qu'une œuvre d'érudition politique, si elle se renferme à des compilations ou des comparaisons de papiers, si elle néglige, dans la description d'un règne ou d'une époque, ce qui est des mœurs, ce qui est de la société, ce qui fut la vie, si elle n'est point illuminée par quelque chose d'art.

Les Valois sans Clouet, Marie de Médicis sans Rubens, Louis XIII sans Philippe de Champaigne, Louis XIV sans Rigaud, Louis XV sans Nattier, demeurent d'incompréhensibles énigmes, parce que rien de leur temps, rien des êtres qu'ils ont vus et côtoyés, rien des formes qu'ils ont affectionnées, rien des aspects sous lesquels ils ont aimé qu'on leur présentât la vie, ne se fixe dans nos yeux. Un temps viendra, grâce aux modernes procédés de reproduction, où l'histoire, même la plus populaire, la plus élémentaire—dirai-je celle-là surtout, — ne pourra se passer d'images exactes et demandera, des êtres, des paysages, des sites historiques, une vue précise et tangible. Ainsi l'art sera appelé à remplir la part d'instruction qui lui échoit, et, par une conséquence certaine, il provoquera l'imitation et fera éclore les vocations cachées.

* * *

M. Pierre de Nolhac applique à la *Conservation* du musée historique de Versailles des théories qui peuvent être contestées, car, pour lui, conservation équivaut à chambardement, et, sauf ce qui lui agrée, tout ce qui fut assemblé à Versailles par l'autorité des souverains et la piété des familles est, devant ses yeux, comme s'il n'était pas; mais, où son mérite n'est point contestable, c'est dans la mise en valeur et en lumière, et, peut-on dire, dans la restitution à l'histoire de la suite des portraits de Nattier qui se trouvaient dispersés dans les attiques et qui, pour raison d'économie de place et peut-être de cadres, étaient collés les uns aux autres et encastrés côte à côte dans une boiserie. Que M. de Nolhac ait rendu service à la mémoire de Nattier en isolant ces tableaux, en les encadrant dans des bordures fort bien imitées de l'ancien et en les disposant en beau jour, sous l'angle favorable, dans les salles du rez-de-chaussée évacuées par les maréchaux de France, emmagasinés on ne sait où, cela n'est point douteux. Que Versailles soit appelé à en profiter longtemps, c'est plus contestable. L'exemple est là du *Couronnement de Napoléon* et du portrait de Fournier-Sarlovèze, pour avertir que, dès qu'un tableau est proclamé bon à Versailles, MM. du Louvre s'en emparent et le remplacent par quelque toile que nul ne s'avisera de déclarer chef-d'œuvre et qui, à perpétuité, sans que Paris le jalouse, fera l'ornement des salles du musée de province. Ainsi, l'*Inauguration de la restauration du bassin de Latone, dans les jardins de Versailles, au temps de M. le Président Carnot*, tableau par quoi l'on remplaça, en face de *la Distribution des Aigles*, le tableau du *Sacre*. Mais ceci regarde les mânes de Louis-Philippe et celles d'Eud. Soulié. Versailles aurait droit de s'en plaindre, car les restaurants en pâtiront, mais Nattier y gagna beaucoup plus qu'au Système, et comme, dès ce moment, un mouvement marqué se produisait pour rechercher les tableaux de ce maître aimable et singulièrement *meublant*; comme la



GUILLAUME VOIRIOT. — PORTRAIT DE J.-M. NATTIER
(Musée du Louvre)

J.-M. NATTIER — MADAME MARSOLLIER ET SA FILLE (dessin)

Musée de Weimar

mode s'en mêlait, M. de Nolhac, dont les succès littéraires, pédagogiques et historiques n'étaient point à compter, car il a toute l'élégance qui convient pour parler à une société polie, en même temps que toute l'érudition qu'il faut pour appuyer de solides documents les thèses que l'histoire lui présente, M. de Nolhac en devint comme le directeur et l'arbitre. Il publiait alors cette suite de livres sur la cour de Louis XV et de Louis XVI qui ont répandu dans le public une réputation jusque-là un peu réservée au monde de l'érudition et à celui de la poésie. Ces livres aux multiples gravures : *Louis XV et Madame de Pompadour, Louis XV et Marie Leczinska, la Dauphine Marie-Antoinette, la Reine Marie-Antoinette,* étaient révélateurs et décisifs en ce qui touchait Nattier. M. de Nolhac, encouragé, poursuivit sa recherche. Les pièces d'archives lui livrèrent le secret d'attributions jusqu'à lui douteuses ; les demeures les mieux fermées s'ouvrirent à ses investigations ; et si, trop souvent, elles furent vaines, parfois il en tira des morceaux d'une qualité étonnante qui forcent l'admiration. Nul doute que, par suite de la publication de ce livre, bien d'autres ne sortent qui fussent demeurés ignorés et peut-être eussent été détruits. Si M. de Nolhac et ses éditeurs ne sont parvenus à en reconnaître qu'une centaine pour des œuvres authentiques, et s'ils ont dû en négliger beaucoup qui eussent été criticables, l'enquête demeure ouverte et pourra utilement être suivie ici même, de façon à étendre le rayon de nos connaissances et à retrouver, avec l'œuvre entière de Nattier, les noms de personnages non identifiés, qui sont pourtant entre les meilleurs portraits qu'il ait peints.

* * *

Un livre tel que celui de M. de Nolhac renferme tout un temps et découvre entièrement une société, et, du même coup, il présente toute l'œuvre d'un peintre et met quiconque a du goût à même de former un jugement sur les tableaux qu'il possède, qu'il rencontre ou qu'il critique. En restituant la carrière d'un homme tel que Nattier, le peintre de la cour de Louis XV, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, c'est, en vérité, l'époque même qu'on raconte, et le côté de biographie qui s'y mêle apporte dans cette histoire, avec un trait d'humanité, un agrément de plus. La biographie d'un de ces artistes dont la famille entière besoigne dans les métiers d'art, père, mère, frère, fils, gendres, n'est point individuelle ; elle caractérise un milieu. Jean-Marc Nattier est arrivé plus haut ; son succès fut plus grand, sa fortune meilleure, mais il demeure un type auquel se peuvent ramener tous les dérivés. Cette famille n'est point à part : ainsi est-il chez les Restout, les Vernet, les Watteau, les Boucher, les Moreau, les Cochin, les Saint-Aubin, combien d'autres ! C'est l'atavisme et l'éducation familiale qui ont formé les grands artistes du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe. Par là seulement se sont perpétuées les traditions de probité dans l'exécution, que l'éducation commune et hâtive a bientôt eu fait de détruire.

On recherchera quelque jour d'où provient la faiblesse présente de l'Ecole française, et l'on ne sera point embarrassé d'y trouver, en même temps que des causes politiques, — l'absence de direction et l'esprit anarchiste — des causes sociales, — l'abolition de la vie familiale, le collectivisme dans l'éducation, la suppression des métiers héréditaires.

Que Nattier ait été peintre, rien de plus naturel, mais qu'il ait été *ce* peintre, le mieux doué pour rendre les élégances de la femme embellie, le plus apte à donner de la femme un aspect *distingué,* le plus compréhensif de ses toilettes rares, de ses poses agréables, de ses déshabillements pudiques ; qu'il ait, dans les salons, sans y gêner même le modèle, suspendu tant de chastes nudités dont à peine la mythologie familière ou l'allégorie vague ennoblissait les poses ; qu'il ait ainsi, des princesses, des femmes de la Cour et de la Ville, tracé des images dont chacune a son air particulier et dont aucune ne tombe dans l'odieux du commun ; qu'il ait plu en son temps parce qu'il en présentait le miroir fidèle et qu'ainsi, par le don qu'il possédait de traduire cette chose impossible à peser, à expliquer, à commenter qui est la Grâce, il se soit rendu le peintre historien d'une société la plus raffinée qui fût jamais, quel étonnement pour qui ne sait qu'à nos Parisiens cette grâce est familière, cette élégance héréditaire et cette distinction native.

Il est bien de Paris, et les Parisiens devraient le réclamer bien plutôt que tant de faux grands hommes qu'on leur impose en chair, en bronze ou en marbre, ce Nattier qui nous laisse l'impression définitive du siècle le plus poli, le plus sociable, celui où l'homme civilisé a le mieux goûté la vie. Et c'est pourquoi nulle Parisienne ne trouve son salon à son goût tant qu'elle n'y a point accroché un de ces portraits de femme que Nattier exécuta par centaines et qui restent le divin modèle dont s'inspire la femme de nos temps. Que les connaisseurs en peintures ne se plaisent point à celle-là, peu importe : elle a la femme pour elle et c'est assez pour qu'elle soit la plus recherchée de notre époque, — recherchée, non pour les musées et les galeries peut-être, mais pour les chambres qu'on habite, pour les murs qu'on regarde, pour l'atmosphère, le ton, la conversation de la société qu'on y assemble.

Qu'on feuillette le livre de M. de Nolhac, qu'on regarde les soixante gravures qui le rendent incomparable ; cette impression se précise d'une façon indiscutable. Voici Nattier lui-même et la finesse du bonhomme, son œil observateur, son nez spirituel, son menton volontaire ; le voici qui s'est peint avec tous les siens, et l'élégance de sa femme est déjà à noter ; mais quelle grâce chez Madame Tocqué, sa fille aînée, et comment ne pas tomber amoureux de Madame Brochier, sa fille cadette ? Le père de telles filles porte en soi toute l'élégance d'une race la plus affinée et la plus artiste ; il est capable de la traduire, car il la procure, et si lui-même ne la montre point, certes il la possède, car il la transmet. Passez maintenant, marquise de Pompadour, princesse de Turenne, duchesse de Châteauroux, duchesse d'Orléans, passez, Mademoiselle de Clermont, Mademoiselle de Lambesc ; passez Mesdames de France, qui faites un si nombreux et brillant cortège au Roi Bien-Aimé et à la Reine mieux vivante ; passez, décorées à présent de vos noms authentiques, princesses radieuses qu'attendent le cloître, la pauvreté et l'exil ; passez, belles inconnues, qui venez poser l'énigme de vos yeux clairs, vous qui fûtes entre les grandes dames de votre temps, vous qui fûtes les adorées et qui si bien étiez faites pour inspirer et ressentir de belles passions, et qui maintenant, anonymes et sans gloire, ne trouvez même point un historien qui vous fasse l'aumône d'un pseudonyme. Mais quoi, n'est-il pas d'usage qu'à la Cour les princesses étrangères gardent l'incognito, et ne faut-il pas des dames de ce caractère quand c'est la Cour qui défile entière, quand c'est la Ville qui se montre toute, quand c'est, mieux qu'à Fontenoy, à Lawfeld et à Mahon, la France d'il y a deux siècles apparaissant dans sa gloire ? Des noms en voici assez : Mouchy, Beauvau, Chaulnes, Sombreuil, Baglion, des Ligneris, d'Antin, La Ferté, Vintimille, Châteauroux, du Chastel, tout l'armorial de France, tout ce qui fut présenté, tout ce qui soupa dans les petits cabinets, tout ce qui vécut dans la gloire de Versailles !

Et puis, en face, ce qui fut l'ornement de la Grand'-Ville, par l'esprit, la richesse et la beauté : Madame Geoffrin, Madame de Laporte, Madame Boudrey, Madame Marsol-

J.-M. NATTIER. — MADAME VICTOIRE DE FRANCE.
Musée de Versailles

lier, Madame Bonier de la Mosson, Madame Héron de Villefosse, la bourgeoisie opulente et fastueuse qui, la génération après, se produira en aristocratie.

De ces portraits, quelques-uns, à coup sûr, sont conservés dans les musées, — au Louvre, à Versailles, à Copenhague, à Londres, à Orléans, à Limoges ; mais la plupart,

J.-M. NATTIER. — LA NUIT PASSE ET L'AURORE PARAIT (dessin)

Collection de M. le comte Primoli

pour cette raison qu'ils font le plus désirable ornement d'un salon, appartiennent à des particuliers qui en ont gracieusement autorisé la reproduction. On peut douter qu'ils s'en repentent, car les planches en couleurs valent les planches en noir, et jamais sans doute on n'en vit de plus fidèles.

Grâce à cette généreuse collaboration, l'on a réuni la plus merveilleuse suite des œuvres d'un artiste ; l'on a donné, à la fois, l'idée la plus exacte de son talent et l'image intégrale de son époque.

FRÉDÉRIC MASSON.

LE RETABLE DU PARLEMENT DE PARIS

AU MUSÉE DU LOUVRE

Quelle singulière destinée que celle de ce retable ! Objet de vénération dès longtemps, toujours en place d'honneur, — d'anciennes estampes en font foi, — dans la grande salle du Parlement de Paris, aux séances solennelles des XVIIe et XVIIIe siècles, à une époque où les peintures de nos vieux maîtres étaient fort peu considérées ; il n'avait pourtant pu être, jusqu'à ces derniers mois, étudié avec quelque soin, la haute importance qu'on lui accordait exigeant, paraît-il, une place élevée, loin du sol et des yeux. Il était en même temps célèbre et presque inconnu. Personne, sauf de rares privilégiés, quand la réfection de la Première Chambre avait exigé des échafaudages complaisants, n'ayant été admis jusqu'ici à l'examiner d'assez près pour en connaître autre chose que la disposition générale, l'aspect, la silhouette des figures, sans pouvoir en saisir suffisamment le détail, pour apprécier l'exécution, reconnaître la facture et chercher à en préciser l'auteur. Les renseignements qu'on en donnait étaient aussi vagues que s'il se fût trouvé dans le village le plus reculé, dans la province la plus arriérée de France, et non dans un palais public du centre de Paris. On en avait maintes fois sollicité le prêt pour des expositions rétrospectives, jamais la Cour n'avait consenti à s'en dessaisir, et, pour décourager à l'avenir d'aussi indiscrètes demandes, elle avait pris un arrêté interdisant pour toujours le prêt du fameux retable.

Les organisateurs de l'Exposition des Primitifs français se heurtèrent, comme leurs devanciers, à un refus catégorique et quelque peu hautain. Alors que les musées de Berlin, de Florence, d'Anvers, de Bruxelles, de Glasgow, alors que le roi d'Angleterre et le prince de Lichtenstein de Vienne consentaient à envoyer des tableaux au pavillon de Marsan, on ne put obtenir que le retable du Parlement de Paris fît le trajet du Palais de Justice au Louvre, qu'il avait déjà fait autrefois sous la Révolution. La mesure radicale enlevant les emblèmes religieux du prétoire vint donner aux promoteurs de l'entreprise une aide aussi puissante qu'inattendue. La résistance fut encore vive, et il fallut toute l'opiniâtre fermeté de M. le Directeur des Beaux-Arts et de M. Georges Berger pour en triompher. Le tableau quitta pour toujours, sans doute, le vieux palais de la Cité. Il est aujourd'hui exposé au Louvre.

Cliché P. Sarraud

CHARLEMAGNE

Fragment du Retable du Parlement de Paris

On l'avait attribué de tout temps aux peintres les plus fameux de l'École flamande, à Van Eyck, à Van der Weyden, à Memling surtout, ce qui était, chronologiquement au moins, plus vraisemblable, conformément à l'ancienne tradition faisant honneur à des étrangers de toutes les peintures françaises. Dépouillé aujourd'hui de son auréole mystérieuse, descendu à terre, à portée de l'œil, exposé dans les conditions nécessaires à un bon examen, il demeure toujours une œuvre de grande importance, mais on n'y a pas trouvé les qualités d'exécution que semblaient promettre les grands noms d'auteurs qu'on lui donnait.

Ce retable a beaucoup souffert pendant l'incendie de la Commune ; il fut restauré en 1891 ; la peinture a perdu sa transparence dans la partie supérieure du ciel, et les colorations ont été en plusieurs endroits abondies. Les reproductions qui accompagnent ces lignes nous dispensent de toute description, on reconnaît facilement les personnages qui entourent le Calvaire : saint Louis, saint Jean Baptiste, saint Denis et Charlemagne. Au fond on voit, à gauche,

la Tour de Nesle, la Seine, le Louvre, le petit Bourbon et le *mont Martre*. Ce paysage précis et gai donne une origine parisienne à ce tableau, comme à la Descente de Croix provenant de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, représentant au fond, à gauche, une vue presque semblable, aujourd'hui conservée au musée du Louvre. Ces deux œuvres, presque tableau de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés; on y voit une certaine contorsion des visages grimaçant, une exagération de gestes, une recherche de bizarrerie assez rares dans l'École française, mais plus fréquentes sur les bords du Rhin. L'influence est trop légère, trop superficielle pour permettre de conclure à l'origine allemande de leurs auteurs ; il faut plutôt penser qu'ils firent auprès des peintres germaniques un court séjour, et qu'ils revinrent ensuite à Paris. Peut-être faut-il relever là un premier symptôme du goût pour l'exotique et le maniéré qui devait quelques années plus tard favoriser si puissamment l'installation en France d'artistes italiens, et répandre rapidement leur enseignement et leur exemple, en bouleversant pour longtemps notre tradition nationale. Les caractères français sont plus

contemporaines, exécutées entre 1475 et 1500, très probablement à Paris, présentent d'autres analogies curieuses : leurs auteurs semblent avoir subi l'influence allemande, surtout visible dans certaines figures, dans celles de la Vierge et de saint Jean, dans les draperies du retable du Parlement de Paris, dans le saint Jean, la Madeleine, le Joseph d'Arimathie du

Cliché P. Sauvageot

SAINT LOUIS ET SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment du Retable du Parlement de Paris

Cliché P. Sauvanaud

ÉCOLE DE PARIS, VERS 14[illegible] — DÉTAILS DU PARLEMENT DE PARIS

Musée du Louvre

apparents dans les quatre personnages qui entourent le groupe du Calvaire et qui sont traités avec plus de simplicité et de grandeur, les figures de saint Louis et de Charlemagne sont pleines de majesté. Longtemps on a cru reconnaître dans le premier le portrait de Louis XI ou de Charles VII; il y faut à peu près renoncer aujourd'hui tant la ressemblance est vague et superficielle. Charlemagne avec son accoutrement singulier, sa barbe noire d'Oriental, est une figure amusante et originale ressemblant à certains personnages de la *Résurrection de Lazare*, par Nicolas Froment, conservée au Musée des Offices. Dieu le Père apparaissant au-dessus de la croix dans une gloire de chérubins est de

Cliché P. Sauvanaud.

LA VIERGE AU PIED DE LA CROIX
Fragment du Retable du Parlement de Paris

tradition française, et ne se rencontre guère dans l'iconographie flamande. Sont-ils Flamands aussi ces nobles jeunes gens qui, accoudés au parapet, regardent nonchalamment couler la Seine, ou ces bourreaux dont le groupe pittoresque se voit entre saint Denis et saint Jean l'Évangéliste ? A défaut d'autres arguments, ceux-là eussent été suffisamment nets et précis pour faire écarter toute attribution à un peintre flamand, et faire restituer, depuis longtemps, cette œuvre, un peu troublante, mais grandiose et puissante, à un vieux maître français, dont le nom encore ignoré sera tiré sans doute, un jour, bientôt peut-être, de l'oubli et de la poussière des archives encore si mystérieuses du Parlement de Paris.

JEAN GUIFFREY.

LA COLLECTION ALBERT BOSSY

PARLER d'une collection amie, quand l'ami n'est plus là pour vous guider, pour vous conduire parmi les chers objets, dont le groupement harmonieux était le reflet même de ses goûts délicats et de son intelligence fine, devient presque un cruel devoir. La mort, lentement préparée, stoïquement attendue, qui ferma pour jamais, vers la fin de l'an dernier, une demeure où l'art était si honoré, révéla en même temps au public un nom qu'il soupçonnait à peine. La collection Albert Bossy, de formation toute récente, constituée en quelques années d'ardente recherche, de 1892 à 1897, et marquée aussitôt d'un cachet de distinction supérieure, avait eu pourtant sa réputation faite, presque dès sa naissance. Mais seul un petit groupe d'amis fidèles, ou de connaisseurs et d'érudits, en avait appris le chemin. Il n'entra jamais dans les intentions du collectionneur, ennemi de toute réclame et de toute agitation vaine, d'ouvrir largement sa porte à la curiosité indifférente et banale. La fatalité des circonstances, qui devaient l'arrêter en pleine joie d'activité heureuse, pour le murer dans la retraite et le condamner à lutter sans trêve, durant six ans, le plus souvent loin de sa collection même, contre une impitoyable maladie, lui donna ensuite comme un avant-goût de l'oubli. Nommé secrétaire de la Société des Amis du Louvre, alors qu'elle se fondait, en 1897, juste à ce tournant pénible de sa vie, il ne put guère

MIRACLE DE SAINTE MARIE DES NEIGES
Peinture — Ecole de Foligno — Fin du XVe siècle
Collection Albert Bossy

BARTHOLOMAEUS BRUYN (LE VIEUX). — Ecole de Cologne. — XVIe siècle
DONATRICE (VOLET DE TRIPTYQUE)
Collection Albert Bossy

témoigner que virtuellement et à distance de son attachement à l'œuvre nouvelle. C'est à l'Exposition universelle de 1900 seulement, où un choix excellent de sculptures et de tapisseries, prêtées par lui, tint glorieusement sa place parmi les richesses du Petit Palais, que la foule apprit momentanément à le connaître comme amateur d'élite. Le don généreux fait depuis, soit au Louvre, soit au Musée des Arts décoratifs, en exécution de ses volontés dernières, consacre définitivement sa mémoire et son goût. Aussi est-il bon, par delà ces œuvres, qui ne sont que la fleur d'une collection épurée, de laisser entrevoir ce qu'était la collection même, et avec quel tact elle avait été formée. Nous le pouvons d'autant mieux que, si elle ne doit malheureusement pas survivre en son ensemble, du moins toute dispersion par la main d'un commissaire-priseur lui aura été épargnée. En dehors du lot attribué aux musées, c'est à l'affection pieuse de la famille ou de quelques amis qu'est confié le soin de maintenir intact ce qui fut un des efforts de sa vie.

La partie la plus remarquable de la collection Albert Bossy, et dont nous nous occuperons uniquement ici, était consacrée à l'art du moyen âge. Ce n'est pas qu'il n'eût également amorcé certaines séries d'art oriental et surtout d'art moderne, qui avaient aussi leur prix. Dans la belle installation du boulevard Haussmann, qu'il avait rêvée définitive et dont il put si peu jouir, quelques pièces leur étaient réservées. Besnard, parmi les modernes, était particulièrement en honneur. Mais, bien qu'on pût déjà sentir, dans l'organisation de ces séries, la délicatesse d'un collectionneur affiné, le hasard des voyages et de l'amitié en avait pourtant constitué et groupé plutôt les essentiels éléments. Seule la série moderne se serait même développée dans l'avenir. Le moyen âge, au contraire, avait suscité l'ardeur des plus immédiates recherches; et c'est avec la plus clairvoyante intelligence qu'Albert Bossy, guidé par un goût très sûr autant que par une volonté fermement directrice, avait atteint sur ce point à un niveau de perfection et d'excellence, dont bien des collections plus ambitieuses n'approchèrent jamais.

Au lieu d'éparpiller son effort au petit bonheur, par séries d'engouements irréfléchis, sur d'innombrables objets souvent peu dignes de l'honneur qu'on leur fait, volontairement il le limita, visant en toutes choses à la qualité plus qu'au nombre, et s'aidant de toutes les ressources d'un savoir intelligemment conduit, pour n'introduire en sa demeure que des œuvres d'un incontestable intérêt ou d'une réelle beauté. Allant d'instinct à celles qui représentent peut-être le mieux, par ses côtés émouvants et profonds, l'art d'une époque, il donna aux productions maîtresses de l'âge gothique, peintures et sculptures, le pas sur toutes les autres, s'attachant à elles en érudit autant qu'en artiste, instruit par les livres et les voyages, et qui sut comprendre et raisonner ses secrètes préférences.

VIERGE ENTOURÉE D'ANGES
Peinture. — École florentine. — Seconde moitié du XVe siècle
Musée du Louvre. — Don Albert Bossy

VIERGE ENTRE DEUX ANGES MUSICIENS
Peinture. — École flamande. — Milieu ou seconde moitié du xve siècle
Collection Albert Bossy

Tout ce qui n'est que bibelot, objet de curiosité et de vitrine, touchant davantage aux banalités de l'art industriel, fut absolument proscrit. Seuls furent admis comme complément d'harmonie, soit quelques types variés de vitraux, pour amuser l'œil et éclairer l'ensemble d'un jour discrètement approprié ; soit surtout de précieux velours et de riches orfrois, chapes, dalmatiques ou chasubles, morceaux isolés souvent très rares, destinés à jeter çà et là une note de couleur ou à encadrer les sculptures avec magnificence. Les tapisseries, employées également parfois dans le même but, mais aimées avant tout pour elles-mêmes, rivalisèrent, d'ailleurs, en importance avec les peintures et les sculptures, et furent une des richesses de ce milieu choisi. Ainsi arrangé et conçu, complété par quelques meubles au décor très simple (coffre ou chaire gothiques, tables, caqueteuses recouvertes de velours à petit dessin du XVIe siècle), et qui formaient autour des œuvres d'art, sans fausse note ni désaccord, sans accaparer non plus l'attention, comme un délicat rappel de ton en sourdine, l'ensemble était d'une harmonie rare, d'une homogénéité parfaite, en même temps que d'une tenue, jusque dans les moindres détails, qui portait au plus haut point la marque de l'homme de goût. La collection et le collectionneur étaient unis par des liens si étroits qu'ils sont inséparables ; le cadre était approprié à l'âme qui l'habitait ; et, lorsque, vers la fin de sa vie, élargissant son horizon, Albert Bossy accueillit près de ses chers gothiques certains spécimens de sculpture antique, où revivait, en des dimensions réduites et mignonnes, quelque chose de la gravité des grands sphinx d'Égypte ou de la grâce attique et tanagréenne, il ne faisait qu'obéir aux instincts d'une intelligence, de plus en plus portée à jouir des rapports philosophiques des choses, et à retrouver l'humanité toujours pareille sous les multiples aspects du beau.

En tête des peintures rayonnait d'un vif éclat un des joyaux de la collection, l'adorable *Vierge entourée d'anges*, qui est venue enrichir la section italienne du Louvre. Comment dire assez le charme de cette peinture aux tons clairs et frais, dans ses procédés de détrempe touchant presque à la fresque, et dont aucun repeint n'altère la

VASTHI REFUSE DE SE RENDRE AU FESTIN D'ASSUÉRUS
Tapisserie française — Fin du XVe siècle
Musée du Louvre — Don Albert Bossy

délicieuse pureté? Elle est encore conservée telle qu'autrefois, à peine écaillée ou enfumée sur quelques points, dans son vieux cadre aux lignes classiques sobrement équilibrées, dont le soubassement porte une invocation pieuse à la Madone, en capitales d'or subtilement enclavées *(SANTA MARIA NON EST TIBI SIMILIS ORTA IN MONDO INTER MULIERES)*, et dont la colombe divine orne le fronton. La belle reproduction, qui accompagne ces lignes, nous dispense de décrire la composition même, où le réalisme se tempère de suavité si pénétrante. Une conjecture ingénieuse voulut en faire honneur autrefois au rare et curieux maître ombrien, Boccati da Camerino, qu'on apprend à connaître surtout au Musée de Pérouse; mais nous avons eu occasion d'exposer ailleurs les raisons, qui nous semblent s'y opposer (1). On sent s'épanouir ici, sans effort, la grâce aisée et simple du goût florentin, vers le milieu du quattrocento. La Vierge, par son modelé ressenti, par les particularités de son type, par son ajustement même, est une Florentine de pure race, aussi plastiquement comprise que les charmantes Madones en terre cuite ou en marbre d'un Benedetto da Majano ou d'un Verrocchio. L'enfant a jusque dans ses

(1) Le don Albert Bossy au Musée du Louvre (*Monuments Piot*), 1903, p. 21.

BERGER ET BERGÈRE
Tapisserie française. — Début du XVIe siècle
Collection Albert Bossy

défauts, tête forte et corps lourd, la note habituelle à Florence ; et, quant aux anges couronnés de roses, qui encadrent la scène en adorateurs respectueux, avec tant de chaste coquetterie et de douceur tendre, ils sont dans la tradition d'Angelico, reprise et continuée par Filippo Lippi. C'est à peu de distance de Fra Filippo, et sous l'influence immédiate de sa première manière, que nous placerions volontiers l'auteur inconnu de ce chef-d'œuvre : le ton même en serait l'indice.

Dans le groupe des Italiens, Sienne ou l'Ombrie tenaient aussi leur place. Près de deux *Madones* typiques de Sano di Pietro ou de Matteo di Giovanni, ces deux mystiques

MUSICIENS
Tapisserie française — Début du XVIe siècle
Collection Albert Bossy

SAINT ÉTIENNE
Statuette en bois polychromé et doré. — Art français — Seconde moitié du xve siècle
Musée du Louvre. — Don Albert Bossy

attardés, dont le collectionneur s'était épris au cours de ses voyages, notons, comme une curiosité, une intéressante petite peinture de l'école de Foligno, dans le voisinage d'Alunno ou de Matteo da Gualdo, où est conté avec une naïveté candide le *Miracle de Sainte Marie des neiges*. La Vierge au grand geste protecteur, avec son cortège d'anges ou d'angelots aux ailes rouge feu, pétrissant ici la neige, qui tombe en fine nuée pour désigner l'emplacement de la future basilique Sainte-Marie-Majeure, a son cachet ombrien marqué. C'est à Venise, au contraire, que nous transporte une *Vierge allaitant l'Enfant,* acquise en 1897 (sous le nom de Bonifazio) à la vente Du Plessis-Bellière, et où l'œil avisé de l'acheteur avait immédiatement reconnu, ne fût-ce que par la dureté métallique du regard tourné de côté et montrant fortement le blanc, la manière de Bartolommeo Veneto, cet étrange élève de Giovanni Bellini, qui est une des conquêtes de la critique moderne.

Le groupe des maîtres flamands, hollandais ou allemands, aimés au début d'un amour exclusif, répondait aux mêmes soucis d'érudition curieuse. La charmante et énigmatique *Vierge entre deux anges musiciens*, debout dans une abside d'église et serrant contre elle l'Enfant qu'elle allaite, dont on trouve l'image ci-jointe, peut revendiquer sans conteste le premier rang dans la série. C'est un des meilleurs et des plus anciens exemplaires d'un sujet souvent pris et repris, et qui paraît avoir été célèbre en son temps. La plupart des types connus (fréquents en Allemagne ou en Espagne) en sont relativement tardifs. Contemporain de Metsys est celui de l'ancienne collection Rothan (aujourd'hui à M. Richtenberger). Récemment encore, la vente Ravaisson-Mollien (novembre 1903) nous en offrait un médiocre échantillon, et la collection Mann un arrangement édulcoré en triptyque, à l'Exposition de Bruges 1902). On a toute chance, au contraire, ici, d'être assez près de l'original, et d'un original important du xve siècle, en connexion étroite avec le Maître de Flémalle pour la fermeté d'attache aux traditions des Van Eyck, le type de la Vierge ou de l'Enfant, et le parti pris si caractéristique de la robe et du manteau blancs à longs plis traînants. D'intérêt non moindre est une œuvre typique et sûre du Hollandais Jacob Cornelisz van Amsterdam *(Sainte Catherine et sainte Marguerite dans un paysage)*, acquise en 1894, à la vente Von Clavé-Bouhahen, à Cologne, en même temps qu'une grave et sérieuse *Donatrice* de Bartholomaeus Bruyn le vieux. A côté d'autres peintures se rattachant, soit au Maître de la Mort de la Vierge (copie d'une *Sainte Famille* de l'ancienne collection Haro), soit à l'art brugeois ou hollandais des premières années du xvie siècle, gardons-nous d'oublier un précieux cadre de miniatures, provenant de la vente Gélis-Didot (avril 1897) et exécutées vraisemblablement à Paris dans la seconde moitié du xve siècle, où le portail d'une ancienne église parisienne détruite (Saint-Denis de la Chartre) a été ingénieusement utilisé pour le Martyre de saint Denis. Albert Bossy se sépara rarement de cette œuvre éminemment transportable et de grâce si française.

Pour les tapisseries ou les sculptures, la France

LA VIERGE ET L'ENFANT
Statue en bois. — Art français — Début du XIVe siècle
Musée du Louvre. — Don Albert Bossy

donnait par-dessus tout la note. Albert Bossy, avec un rare bonheur, avait pu et su, à une époque où les œuvres de ce genre se rencontraient encore chez les marchands, mettre la main sur des types variés de tapisseries d'une réelle importance, même en leur état fragmentaire, et qui étaient un des charmes de sa collection. Trois d'entre elles figurèrent avantageusement à l'Exposition universelle de 1900, et la plus remarquable est aujourd'hui au Louvre. Le collectionneur avait, à juste titre, une grande estime pour ce curieux morceau, d'un style si large et si franc, d'une si riche et délicate harmonie de tons : fragment détaché d'une de ces suites de l'*Histoire d'Esther*, que le xve siècle multiplia abondamment, par séries de quatre ou six vastes tentures, et dont nous n'avons plus guère aujourd'hui que des débris. Le Musée lorrain, à Nancy, possède deux fragments d'une même suite, tout à fait intéressants à comparer à celui-ci (l'un d'eux n'en est même qu'une réplique à peu près textuelle), qui dérivent visiblement du même carton, mais sont en beaucoup moins bon état, fortement gâtés par des restaurations maladroites. Ils nous ont conservé, toutefois, une partie des légendes françaises qui couronnaient les scènes. Le sujet représenté ici, comme dans une des pièces de Nancy, se rattache au festin d'Assuérus, par où débute le récit de la Bible. Les sept eunuques, respectueusement agenouillés, transmettent à Vasthi l'ordre du roi, conçu dans l'ivresse et si offensant pour une Orientale, d'avoir à comparaître aux yeux des grands et du peuple assemblés, pour montrer sa beauté; et la reine indignée, qui trône parmi ses femmes, refuse d'obéir. C'est le prélude de la répudiation. L'intérêt de la composition n'est pas seulement dans le groupement logique et simple des figures, formant en leurs riches costumes un somptueux décor. La variété étudiée des types, leur bonhomie et leur finesse ont une nuance spéciale d'art français ; et, malgré le renom des fabriques flamandes, on a tout lieu de croire que cette œuvre de 1470 à 1480, de style très analogue à certaines suites de la *Guerre de Troie*, comme celle du tribunal d'Issoire, émane du cœur même de notre pays.

LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en bois. — Ateliers de Bruxelles. — Seconde moitié du xve siècle
Musée du Louvre. — Don Albert Bossy

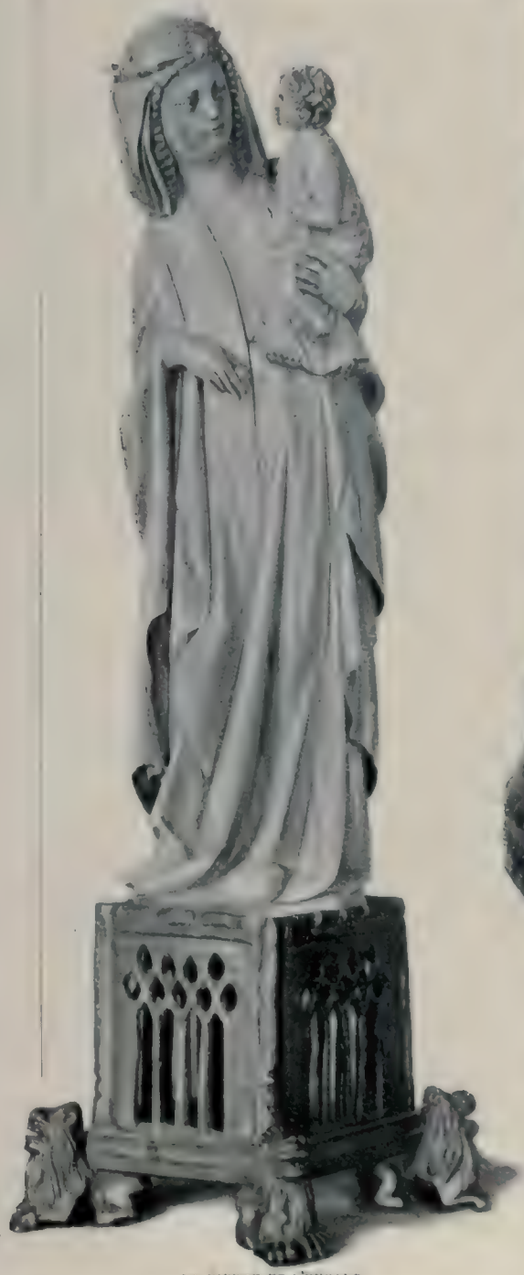
BUSTE DE VIERGE OU DE SAINTE
Fragment de statue en pierre. — Art français. — Début du xive siècle
Collection Albert Bossy

La France semble bien pouvoir revendiquer également les deux charmantes tapisseries à fond de fleurettes, des premières années du xvie siècle, qui se firent si harmonieusement pendant à l'Exposition universelle de 1900 : l'une représentant un couple de *Musiciens*, en costumes de cour, jouant du psaltérion et de la flûte, avec figures annexes, de dimensions réduites, complétant la composition, suivant l'usage; l'autre montrant, malheureusement coupé à mi-jambes, le groupe central des *Bergers*, qu'encadraient leurs moutons. Des nuances à peine les séparent : en toutes deux, c'est le même gai semis, plus ou

moins serré, de bouquets empruntés à l'humble flore des jardins ou des bois (œillets, pensées, pervenches, giroflées, crocus, lychnis, pâquerettes, fraises ou violettes) ; et la première, au moins, en ses particularités propres, a tout l'air de provenir du même atelier que les délicieux *Anges porteurs d'instruments de la Passion*, de la cathédrale d'Angers. Même en fragments plus secondaires ou plus réduits, Albert Bossy avait intelligemment recueilli certains échantillons rares : soit de ces intrigantes tapisseries à personnages sur fond de feuillages déchiquetés (*Allégorie de l'Espérance tenant ruche et bêches*, dont la vente Lebrun nous offrit deux importants spécimens) ; soit surtout de ces verdures au plantureux fouillis de grandes plantes enchevêtrées, aux harmonieux tons vert jaunâtre et rose, contenant curieusement ici le *Combat d'une licorne contre un serpent*, de fabrication française probable, dont le Musée des Arts décoratifs et la collection Heilbronner contiennent également des pièces d'une si agréable saveur.

L'abondante série des velours et des orfrois, qui est venue enrichir le Musée des Arts décoratifs, pourrait prêter aussi à un commentaire spécial. Mais les sculptures réclament encore plus instamment notre attention. Albert Bossy, en digne élève de Courajod, leur avait consacré une place de choix. C'est un chef-d'œuvre de rare excellence que l'admirable *Vierge* en bois,

SAINTE
Statue en bois. — Art brabançon. — XVe siècle
Collection Albert Bossy

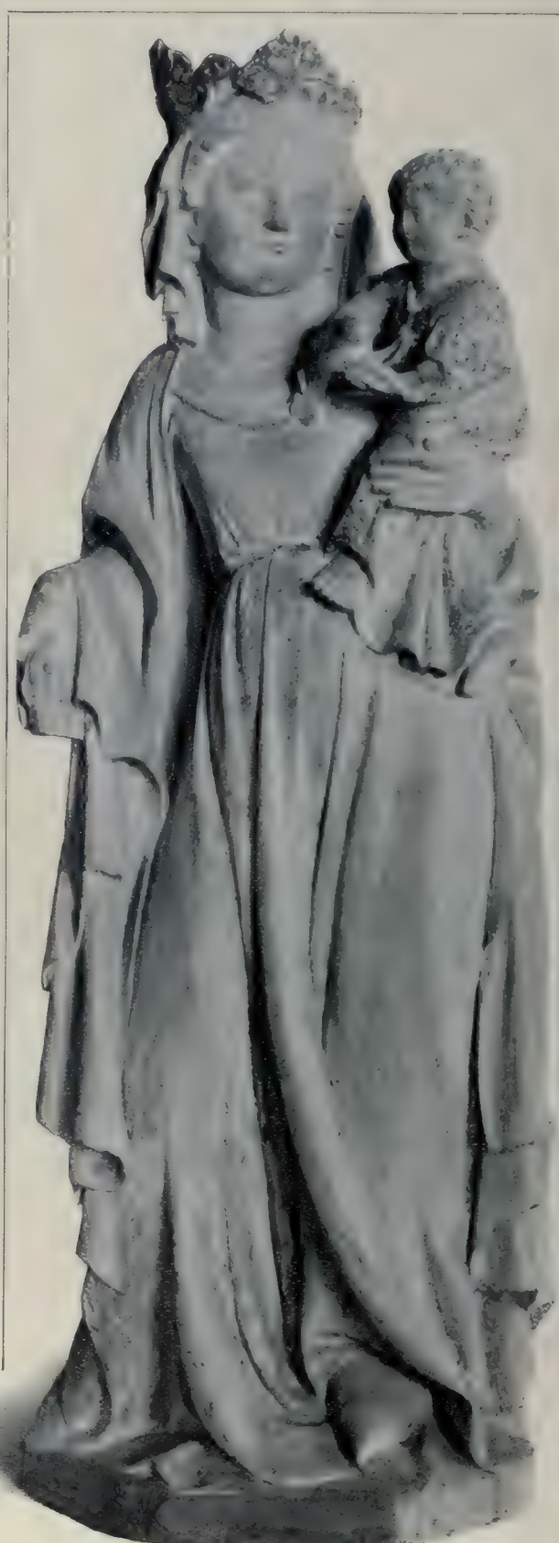


LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en ivoire. — Art français. — Début du XIVe siècle
Collection Albert Bossy

[illegible]
Statuette en bois. — Art brabançon. — Début du XVe siècle
Collection Albert Bossy

de grande taille, transmise au Louvre, d'une dignité si fière et si noble, d'une élégance si fine, et où apparaissent, en leur maximum, les qualités les plus exquises de l'art de l'Ile-de-France, à l'aurore du XIVe siècle. Elle peut aller de pair avec les ivoires les plus soignés de l'époque (*Vierge de la Sainte-Chapelle,* par exemple), comme avec les plus belles statues de cathédrales, et retrouve en sa demeure définitive les mêmes admirations qu'à l'Exposition universelle de 1900, où sa gravité de jeune reine, tempérée d'un léger sourire, charma tant de visiteurs. Près d'elle sont venues se ranger, au Louvre, deux statuettes en bois, d'un mérite également exceptionnel, particulièrement chères au collectionneur, qui les transportait volontiers avec lui et aima les grouper, près d'autres objets similaires, dans sa chambre de malade, pour mettre une illusion de *home,* jusque dans les hôtels et demeures de passage auxquels le condamnait la dure nécessité. L'une est une amusante petite *Vierge,* assise, avec l'Enfant qui feuillette un livre, d'un savoureux et pénétrant réalisme, reconnue bruxelloise d'après la marque du maillet qu'elle porte sous le socle, et qui est comme la transcription sculptée d'une œuvre de Van Eyck, de Van der Weyden ou de Memling. L'autre est une figure de *Saint Etienne,* acquise en 1897 à la vente Gavet, d'une ampleur de style et d'une majesté étonnante en ses dimensions réduites, ayant conservé en grande partie sa polychromie et sa patine d'or, et qui égale en puissance, si elle ne les surpasse, les plus tragiques et émouvants pleureurs d'un Le Moiturier, au tombeau de Jean Sans Peur, à Dijon. Précieux bibelot tout de grâce et de charme, dont Albert Bossy ne se séparait guère non plus,

LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en marbre provenant du château du Bourget (Savoie)
Art de l'École de la Loire. — Début du XVIe siècle
Musée du Louvre. — Don Albert Bossy



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en pierre. — Art français. — Fin du XIIIe siècle
Collection Albert Bossy

est la mignonne *Vierge* en ivoire, des premières années du XIVe siècle, qui figura à l'Exposition universelle de 1900, et qui témoigne si délicieusement de l'art des ivoiriers français. Presque identique à une Vierge du Louvre (n° 41), sortie visiblement du même atelier ou de la même main, elle en est comme la sœur cadette, plus élégante et raffinée en ses proportions minuscules, ne fût-ce que par le geste caressant et tendre de l'Enfant, ou l'arrangement différent du manteau et de la main droite de la Mère, tenant un reste de hampe brisée. C'est vers la Flandre que nous ramène une autre figurine menue, *Prophète* ou *Docteur*, tenant phylactère, le corps animé et tendu par la discussion, acquis en 1897 à la vente Bonnaffé, fragment probable de retable, contemporain de Metsys et tout voisin comme art. Sans parler de quelques morceaux allemands du XVe ou du XVIe siècle (*Mort de la Vierge*, de l'ancienne collection Ch. Jacque; *Adoration des Mages*, de l'école de Souabe), la grande *Sainte au livre*, exposée en 1900 au Petit Palais malgré son origine flamande, clôt dignement la série des bois : œuvre robuste et solide, d'une singulière fermeté d'exécution, tout à fait attachante dans l'impassibilité grave de son masque immuable, et qui, par l'allure générale autant que par le détail du bandeau ou des cheveux bouffants en brusque

LA VIERGE ET L'ENFANT, FRAGMENT DE SAINTE PARENTÉ
Groupe en pierre peinte. — Art champenois — Début du XVIe siècle
Collection Albert Bossy

retroussis, paraît émaner du même milieu brabançon que telle sculpture du Musée des Arts industriels de Bruxelles *(Père éternel entouré d'anges)*.

De provenance uniquement française étaient, en revanche, les sculptures en marbre et surtout en pierre qu'Albert Bossy avait recueillies, loin de partager les dédains habituels des collectionneurs pour une matière réputée peu meublante. Le seul marbre qu'il possédât a pris le chemin du Louvre. C'est la petite *Vierge*, originaire du château du Bourget (Savoie), qui avait déjà paru à l'Exposition universelle de 1900, et qui mêle à des gaucheries un peu provinciales un reflet certain de la grâce tourangelle, transmise et propagée par Michel Colombe. Parmi les œuvres en pierre, un agréable *Fragment de Sainte Parenté* (Vierge présentant l'Enfant à sainte Anne, aujourd'hui manquante), et une *Sainte* légèrement minaudière, qui ont conservé une

COFFRE GOTHIQUE
Bois. — Art flamand. — XVe siècle
Collection Albert Bossy

partie de leur polychromie, se rattachent aux formules d'élégance avenante et de maniérisme délicat, familières à l'art champenois des temps gothiques et de la première Renaissance. La noblesse idéale et la beauté simple du grand style français, tel que le pratiquèrent les imagiers de l'Ile-de-France, de la fin du XIIIe siècle au début du XIVe, réapparaissent enfin : soit dans un intéressant *Buste de Vierge* ou *de Sainte*, fragment de statue coupée; soit surtout dans deux statuettes de *Vierges*, l'une déjà un peu figée par le canon d'école, mais l'autre encore toute pénétrée, dans sa pondération calme, d'un sens merveilleusement juste et profond de la vie, qui l'apparente de près à la grande Vierge en bois ou à l'ivoire. Devant cette œuvre pure et fine, nous dirons le dernier adieu à un ensemble aussi choisi, qui méritait de rester dans notre souvenir.

PAUL LEPRIEUR.

UN MEUBLE DE SALON

en ancienne Tapisserie de Beauvais

La vogue de l'art décoratif français du XVIIIe siècle, non seulement en France, mais à l'étranger, en Angleterre, en Amérique particulièrement, n'a rien perdu de son ardeur et de son intensité. Les bronzes, les porcelaines, les meubles, les tapisseries, les miniatures de belle qualité atteignent, au cours des grandes ventes, des prix de plus en plus élevés, de fantastiques surenchères représentant de vraies fortunes. Par suite, notre vieille Europe et surtout notre « douce » France, à qui revient la gloire, cependant, d'avoir créé ces merveilles que se disputent au poids de l'or et, quelquefois, presque, du diamant, les grands collectionneurs cosmopolites, se voit dépossédée de ses trésors d'art les plus précieux ; les milliardaires d'outre-mer meublent leurs palais avec les chefs-d'œuvre les plus accomplis de ces artistes délicieux, de ces artisans exquis dont, durant deux siècles, l'imagination et le travail ont donné naissance à tant de productions parfaites. Cette vogue s'explique... et elle est toute à notre honneur, malgré tous les regrets qu'elle nous laisse de voir ainsi se détacher de leur lieu d'origine, de l'atmosphère où elles furent créées et où elles demeurèrent si longtemps, ces merveilleuses pièces de notre art national. M. Emile Molinier, déplorant cet état de choses, écrivait ici même, un jour, avec sa compétence habituelle : « Les étrangers, plus heureux que nous, et profitant de la détresse qui nous forçait à aliéner toutes ces richesses, ont recueilli avec soin tous les témoignages d'un luxe qu'ils avaient envié et cherché à imiter, sans jamais atteindre la noblesse et l'élégance de son style ; les étrangers, après les avoir longtemps gardés et vénérés, même à une époque où, chez nous, ils passaient pour démodés et du plus mauvais goût, nous les rendent aujourd'hui, et nous demeurons étonnés que notre pays ait produit autant de merveilles. » En effet, mais ces chefs-d'œuvre de nos arts industriels ne tardent pas à nous quitter de nouveau, car le culte que professent pour eux les gens de goût à même d'en devenir les possesseurs, voit chaque année s'augmenter le nombre de ses fidèles.

C'est qu'il n'existe point, c'est qu'il n'a jamais existé de styles plus capables de s'accommoder aux séductions et aux exigences de l'élégance et du luxe d'une vie somptueuse et intime à la fois que ces styles du XVIIIe siècle, dont les petits appartements de Versailles et particulièrement le Petit Trianon sont les réalisations les plus achevées. La vie de salon bat alors son plein, la vie de causerie, de bavardages mondains, philosophiques, que Taine dans ses *Origines* a si brillamment et si nettement décrite, que les Goncourt, dans leurs ouvrages sur le XVIIIe siècle ont recréée avec l'amusement des mille et mille détails, et les plus piquants, de ses nuances, de ses raffinements, de ses grâces, de ses subtilités, de ses délicatesses extrêmes et aussi de ses préjugés et de ses passions. Le salon ! cette pièce de la maison et du palais d'alors, le salon français, même celui de la petite bourgeoisie tel qu'on le voit encore dans de vieilles maisons provinciales, à l'intérieur de ces vieux logis qu'épargna la cruauté des démolisseurs municipaux, le salon, le « salon de compagnie, » comme l'appelaient encore nos grand'mères, quoi d'étonnant que, répondant à des mœurs, à des besoins si spéciaux et si notres, il ait fourni à l'inspiration, à la fantaisie des décorateurs et des artistes-artisans d'une époque où le souci de la perfection dominait dans tous les métiers d'art, prétexte à tant de créations charmantes ou somptueuses, délicates ou magnifiques ?

Ce qui constitue l'essentiel, le fond, la base même du mobilier du salon d'alors, c'est les sièges, et soit au début, soit à la fin du XVIIIe siècle, on sait comme les ébénistes surent en composer, j'allais dire en modeler, d'exquis, de confortables, d'intimes et de tapageurs. En bois laissé naturel, ou peint, ou doré, les dossiers, le siège même, les accoudoirs

DOSSIER DE FAUTEUIL EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS
D'après des cartons de Boucher — Époque Louis XVI
Appartient à M. Chappey

FAUTEUIL EN BOIS, SOUS VIEILLE DORURE, SIGNÉ J.-B. SENÉ A PARIS, RECOUVERT EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS D'APRÈS DES CARTONS DE BOUCHER. — Époque Louis XVI

Appartient à M. Chappey

FAUTEUIL EN BOIS, SOUS VIEILLE DORURE, SIGNÉ J.-B. SENE À PARIS, RECOUVERT EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS D'APRÈS DES CARTONS DE BOUCHER. — Époque Louis XVI

Appartient à M. Chapper

revêtus de soies brochées, ou de tapisserie, ou de broderie, on sait quelles merveilles exécutèrent, dans ce genre, les tapissiers du temps.

Celui qui fait l'objet de ce bref article est, tant par son état miraculeux de conservation, de fraîcheur, que par la beauté des tapisseries qui le recouvrent, un des chefs-d'œuvre les plus purs d'un style qui en a produit tant. Il se compose de dix fauteuils et d'un vaste canapé; les bois, d'une finesse de sculpture incomparable, sont dorés; une ornementation riche, mais sans surcharge, et où se mêle, aux lignes plus simplifiées et plus strictes du Louis XVI, comme un ressouvenir attardé de motifs et de détails qui rappellent l'âge précédent, une ornementation dont la sculpture évoque presque par sa précision, les adorables ciselures des bronzes d'alors, une ornementation exquise les décore, sert de cadre, — et quel cadre ! — aux panneaux de Beauvais dont ils sont garnis. Ces bois sont signés : J.-B. Sené à Paris.

Meuble royal, en vérité, et dont ni une description, si minutieuse soit-elle, ni les photographies les plus parfaites ne sauraient donner une idée. Car rien ne peut traduire l'enchantement, la séduction infinie de ces colorations, la fraîcheur soyeuse, la subtilité, la douceur de ces harmonies florales au milieu desquelles apparaissent les adorables sujets champêtres des dossiers, exécutés, à n'en pas douter, d'après les cartons d'un véritable maître. De Boucher, vraisemblablement ! Du Boucher qui, pour Beauvais, quand Oudry l'y eut appelé, et plus tard quand, après la mort de celui-là, il fut nommé inspecteur des Gobelins, composa ces incomparables décors de sensualité, d'élégance, de splendeur gracieuse que sont la fameuse série des *Amours de Psyché*, *l'Enlèvement d'Europe*, et la suite des *Amours des Dieux*, dont M. Maurice Vaucaire disait ici même, naguère, la prestigieuse beauté ! Oui, c'est bien là la souplesse et la fraîcheur de ce pinceau enchanteur, sa liberté de touche, son esprit, son élégance, son amour passionné de la grâce. Ces bergers et ces bergères, qui sous les plis de ces draperies bleues à franges et à glands d'or que retiennent des touffes de roses et de lilas, caressent leurs animaux familiers, blanches colombes et blancs moutons, chiens dociles et fidèles, beaux coqs reluisants, ou jouent du chalumeau ou pêchent à la ligne; ces bergères et ces bergers vêtus de soies à reflets où les roses, les mauves, les jaunes, les bleus les plus chatoyants et les plus délicats se combinent si harmonieusement, avec une science si sûre, ces bergères et ces bergers dont les jolis petits visages, les mignonnes mains sont d'un dessin si pur et si personnel..., ils portent bien la marque du talent de Boucher !

Pour ce qui est des encadrements, des gerbes, des touffes de fleurs qui décorent ces sièges, se développent avec tant d'ampleur et une si grande richesse d'effet décoratif, au dossier et au siège du vaste canapé, nul doute qu'ils n'aient été également dessinés et peints par un maître. Tulipes, bleuets, roses, pavots, lilas, toute la floraison des printemps de ce XVIIIe siècle fleuri, se mêlent, faisant valoir, par des accords d'une fraîcheur inouïe, les claires couleurs de leurs pétales, sur les fonds blancs des sujets, sur les fonds vert d'eau qui forment entre l'ensemble du décor et les bois dorés comme une ceinture d'eau miroitante. Au siège du canapé, des cornes d'abondance laissent s'échapper tout un trésor de fleurs, à droite et à gauche d'un motif central d'attributs de musique champêtre. Rien de plus exquis, rien de plus précieux, rien de plus magnifique ; caresses pour les yeux qui ne cessent de se griser du charme de ces nuances si vibrantes et si tendres en même temps, dont l'or ciselé des bois fait chanter encore la délicate richesse; caresses aussi pour les doigts quand on les promène sur ce tissu de fleurs, sur ces sculptures si fines !

Dans quel palais de la Cinquième Avenue ou dans quelle résidence royale de notre vieille Europe cette merveille de notre art du XVIIIe siècle va-t-elle s'abriter ? Depuis plus d'un siècle elle orna la maison seigneuriale des comtes de Chastellux, dans l'Yonne. Un de Chastellux fut maréchal de France. Ce meuble fut-il donné par Louis XVI à l'un des membres de cette famille ayant un emploi à la Cour ? Il y a tout lieu de le supposer. Les beaux meubles du XVIIIe siècle sont nombreux, certes, mais celui-ci nous apparaît d'une splendeur incomparable, digne vraiment de Versailles ou du Louvre.

TRISTAN D'ESTÈVE

DOSSIER DE FAUTEUIL EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS
D'après des cartons de Boucher. — Époque Louis XVI
Appartient à M. Chappey

GRAND CANAPÉ, EN BOIS SOUS VIEILLE DORURE, COGNÉ L. E. SENÉ À PARIS, RECOUVERT EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS D'APRÈS LES CARTONS DE BOUCHER

Époque Louis XVI

Appartient à M. Chappey

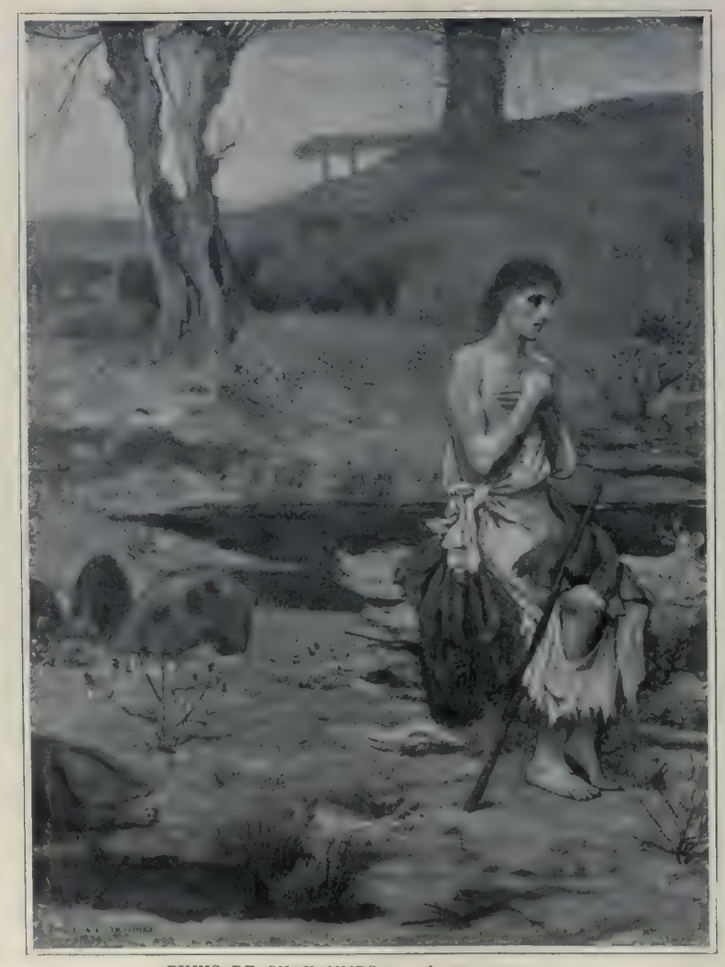
LE SALON D'AUTOMNE

Le Salon d'automne, qui vient de s'ouvrir pour la seconde fois, a obtenu un éclatant succès. Tout le monde a été frappé de ce qu'il avait de vivant et de jeune, de généreux et de hardi. Il rassemble les forces vives de l'art français, il met en ligne ses réserves. Il vient à son heure et répond à des besoins nouveaux, aux curiosités d'un public toujours plus étendu que ne satisfait pas l'art officiel, aux légitimes désirs de la génération qui monte et qui affirme à la fois son indépendance et sa fervente attache aux maîtres d'hier et d'aujourd'hui qu'elle considère à bon droit comme des affranchisseurs. Le simple fait d'avoir rapproché Puvis de Chavannes et Renoir, Cézanne et Toulouse-Lautrec, jette une vive lumière sur l'évolution de l'art contemporain. On comprend le service rendu par ces solitaires ou ces méconnus, qui, ne pensant qu'à se satisfaire eux-mêmes, traditionnels et ingénus, ont travaillé pour l'avenir. On se rend mieux compte que nous n'avons trop souvent affaire qu'à des vulgarisateurs adroits. Ici, nous remontons aux sources; nous saisissons le nœud vital de la question. Nous constatons une fois de plus que l'art du XIXe siècle n'a été qu'une longue lutte entre un art d'apparat et d'apparence qui s'emparait des commandes et des situations, et le vrai art qui ne visant qu'à l'être et méprisant le succès, récolte aujourd'hui la gloire durable et l'influence légitime.

La jeunesse va d'instinct à ceux qui, munis de science et d'expérience, ont gardé intactes l'ardeur et l'ingénuité du sentiment. La faculté de s'émouvoir et de s'étonner, c'est ce qui donne à l'œuvre des vrais artistes un admirable accent d'amour insatisfait. Les belles choses ne naissent que de l'angoisse féconde : elles portent sur leur visage le frémissement de l'esprit qui les a conçues. On trompe les débutants, on les décourage en affichant une suffisance doctorale. Devant cette glaciale certitude, ils ressentent, comme une impuissance, leur propre inquiétude qui n'est au vrai que le signe d'un beau désir. Les plus grands ne sont pas situés dans un autre plan que les autres; ils s'efforcent sur la même voie douteuse et douloureuse. Quoi qu'ils aient appris et retenu, ils ignorent ce que demain leur enseignera; ils sont toujours en état d'humilité ardente et craintive devant les révélations de la vie.

C'est ce qui me frappe d'abord dans cette nouvelle page d'Eugène Carrière, *les Fiancés,* s'ajoutant à tant d'autres également hautes et pures. Par quel mystérieux prestige l'artiste a-t-il su communiquer à ces figures qui ont la densité et le poids même de la matière, cet air de se mouvoir et de respirer, cette hallucinante intensité de vie et d'émotion? Reliés à la nature, reliés entre eux par le parcours logique de la lumière qui les enveloppe d'une onduleuse harmonie, ces êtres semblent modelés par la puissance de la vie intérieure et rayonnants du reflet de la passion qui les anime. La vie est là frémissante et si peu fixée dans l'élan des gestes ingénus, dans l'éclat voilé des yeux et des lèvres, qu'on a l'illusion de voir palpiter le désir et d'entendre battre les cœurs. Ce caractère de chaude humanité, de tendresse grave et forte, je le retrouve en tous ces portraits : portrait d'un père associant sa mâle vigueur à la grâce frêle d'une fillette, portraits de jeunes filles qui s'éveillent à la rêverie ou à la pensée, têtes de femme à l'expression tragique, maternité délicieuse.

Un monde divinement puéril, l'innocente saveur des nus, un mélange unique d'idéalité tendre et de fin réalisme, l'Eden des naïvetés pures, jamais Maurice Denis n'avait mieux exprimé tout cela qu'en ses toiles et ses lithographies. Le joli maître que Vuillard. Ses deux panneaux décoratifs, ces *Verdures* si bien faites pour la tapisserie, avec leur riche harmonie de de gris et de verts, réveillée par quelques notes de rose, de bleu, de jaune, de blancs crémeux, ont quelque chose d'apaisant et d'intime, de solide et de plein, un bonheur d'arabesque, une douceur et une puissance, une subtilité tranquille qui manifeste à la fois l'esprit d'un homme et la sérénité des choses. Intérieurs et natures mortes sont encore des œuvres d'un goût exquis, du plus spirituel métier et du plus fin sentiment. Bonnard, avec un penchant plus marqué vers le comique, a des qualités analogues de fine observation, volontiers plus narquoise. Son *Promenoir de Café-concert* est une œuvre incomplète et déparée par quelques lourdeurs. Mais le beau coloris, la juste distribution de l'ombre et de la lumière, des morceaux parfaits comme la femme en rose et la femme en blanc, nous assurent qu'il sera bientôt en pleine possession de ses moyens. Il est déjà un petit maître en ces œuvres plus modestes; la *Fillette à table* et la *Femme à sa toilette,* d'une vérité si plaisante et d'un si fin agrément. Des fleurs vivantes, des pastorales qui font songer à Poussin par la noblesse de l'architecture et la délicatesse des valeurs, rattachent Roussel à ce groupe d'artistes qui pensent avant d'exécuter. Charles Guérin, qui aime les sonorités somptueuses, se libère, s'allège, obtient des fluidités, des souplesses charmantes, sans rien perdre de sa consistance. Laprade a fait lui aussi des progrès



PUVIS DE CHAVANNES. — L'ENFANT PRODIGUE
Appartient à MM. Durand-Ruel et fils

Cliché Moreau & Cie.

EUGÈNE CARRIÈRE. — PORTRAITS

décisifs. Artiste très prime-sautier, apte à saisir le geste parlant, à installer des figures dans leur milieu, il taquinait le regard par des tons d'encre et de suie. Sa palette s'éclaircit, les vives indications se rejoignent, les sensations s'harmonisent et s'apaisent. *La Galerie, l'Étude,* sont de petites choses lumineuses, vivantes et du plus franc coloris. Dans les toiles d'E. André je goûte la liberté de la facture et la beauté de la matière; en regrettant de n'y pas trouver quelque chose de plus décisif. D'Espagnat, décorateur né, devrait se concentrer davantage, éviter la rondeur et la mollesse d'accent qui font penser à du Renoir délayé. L'artiste ne doit payer qu'en or pur.

Deux artistes qui se souviennent de leur maître Gustave Moreau, sans renier leur tempérament propre, cherchent le fantastique dans le réel. Desvallières est simple et distingué dans ses visions de Londres. René Piot, amoureux des harmonies opulentes, expose avec des études de femmes et de fleurs de la plus belle saveur, une grande toile : *les Idoles,* où la déformation du vrai me gâte un peu le charme bizarre, triste et tendre, comme certaines strophes de Baudelaire.

Des deux Salons les meilleurs sont venus et la concentration s'est faite tout naturellement par les jeunes. Voici les douces fleurs de Lisbeth, les fermes définitions de Lepère, les vaporeux pastels de Mademoiselle Bermond, les envois gracieux de R. Besnard, et les puissantes natures mortes de Henri Mâtisse; et voici d'autre part, les Mineurs et les Nocturnes d'Adler, riches de couleur et sobres de sentiment, les pathétiques visions de Besson, les nus fleuris et souples de

TOULOUSE-LAUTREC. — DEVANT LA GLACE
Appartient à MM. Bernheim

Mademoiselle Dufau, les impressions lumineuses de Mademoiselle Chauchet, les notes chantantes de Synave et les harmonies claires de Du Gardier.

Le paysage est en pleine floraison. Sans doute quelques-uns répètent trop docilement la leçon des maitres préférés. Henri Moret me plaît moins quand il rappelle Claude Monet que lorsque sa finesse personnelle de sensation se fait jour. Maufra, parfois exquis, ne domine pas toujours sa matière. Mais voici un artiste d'un talent tout personnel; le Provençal Seyssaud, en des œuvres éclatantes et douces, comme *Vignes d'automne, Dans la luzerne, le Golfe,* chante magnifiquement la beauté de la lumière épandue sur la terre et les eaux. Les noms se pressent sous ma plume. Lebeau et ses barques blanches, Francis Jourdain, ses fumées et ses neiges, *les Pêcheurs siciliens,* de Dussouchet, les paysages de Charmaison, de Chamaillard, de Clary-Baroux, la Creuse d'Alluaud, les Andelys d'Adolphe-Albert, les définitions précises de Volot, le crépuscule de Dambéza, les ors d'Ulmann, les toiles de Coussedière, Deborne, Delépouve, le village de Boggio, les originales sensations de Tarckhoff, etc.

La sculpture est peu nombreuse, mais de choix. On admirera dans la vitrine du fondeur Hébrard, les bronzes admirablement patinés de Bourdelle, Korren, etc., et çà et là dispersés dans les salles, *l'Adieu,* de Hœtger, *la Fortune,* de Camille Claudel, des portraits de C. Lefèvre, de G. Michel, de Raymond de Broutelles; un buste de femme, de René Carrière, d'une belle plénitude et d'un fier accent, les délicieuses figurines de Mailla, le Tolstoï de Troubetskoï et ses études frissonnantes et colorées.

MAURICE HAMEL.

Cliché Moreau & Cie.

JOHN LAVERY. — MARY IN GREEN.

Cliché Moreau & Cie.

A. RENOIR. — SUR LA TERRASSE
Appartient à MM. Durand-Ruel et Fils

A. BOISSEAU. — LE LEVER DE L'AURORE. — Marbre et bronze doré

LOISEAU-ROUSSEAU. — DRAGON
Applique en terre cuite pour adaptation à l'électricité

GALERIE FRANÇAISE D'ART DÉCORATIF

En aucun temps, le goût du bibelot ne fut aussi répandu qu'aujourd'hui. Chacun veut, selon ses moyens, parer d'un peu d'art sa demeure; chacun sent, et de plus en plus, le besoin d'avoir sous les yeux des formes et des couleurs harmonieuses, la séduction d'un objet d'art, le sourire et la lumière de l'idéal fixés sur une toile, dans une œuvre de sculpture, sans parler des objets usuels que l'imagination et la fantaisie des décorateurs modernes ont su, revenant aux saines traditions et aux nobles exemples du passé, transformer en de véritables objets d'art. Qui donc aussi, maintenant, se refuse à admettre qu'une lampe, un service de table, par exemple, puissent être — toutes proportions gardées, bien entendu, avec les chefs-d'œuvre immortels qui peuplent nos musées — puissent être considérés comme des choses d'art ?

La sculpture, la petite sculpture surtout, par suite du développement

F. FAIVRE. — LA CHASSE. — Bas-relief terre cuite.

et de la découverte des procédés de reproduction, est devenue extrêmement florissante. La statuaire n'habitait autrefois que les temples et les palais, elle règne aujourd'hui dans nos salons. Il faut visiter, pour se faire une idée des progrès accomplis dans cet ordre de choses, la Galerie Française d'Art décoratif de la rue Dieu. L'aménagement en est imprévu, nouveau, et nombreuses sont, parmi les céramiques, terres cuites, biscuits, porcelaines, faïences, grès, les marbres, les bronzes, les étains, les émaux, les cuirs, les cristaux montés qui y sont exposés, nombreuses sont les pièces dignes d'intérêt. Tout cela est plaisant, gracieux, d'allure très moderne.

Ne suffit-il pas, pour s'en rendre compte, de jeter un regard sur les gravures qui illustrent ces brèves notes ? Ces petits bas-reliefs en terre cuite de M. F. Faivre, où le sculpteur a si gracieusement représenté *la Pêche* et *la Chasse* dans ces groupes d'enfants qui rappellent l'art charmant de notre délicieux XVIIIe siècle français ; cette garniture de cheminée aux bronzes si finement ciselés, aux figurines si élégantes, de M. A. Boisseau ; cela n'est-il pas de l'art décoratif de la bonne qualité, où l'esprit de tradition persiste, modernisé à souhait, et ne voilà-t-il point de quoi parer élégamment nos demeures ? Entre toutes, ces pièces sont bien choisies... mais combien d'autres, autant que celles-ci, auraient mérité de l'être !

MAUD.

F. FAIVRE. — LA PÊCHE. — Bas-relief terre cuite.

Chronique des Ventes

A Paris, la saison des ventes n'a pas encore repris. L'Hôtel des Ventes est pour ainsi dire désert et ses salles n'abritent que des vacations de la plus modeste importance.

Un seul et unique prix est à retenir. Celui obtenu par une miniature d'Isabey, « Portrait de Madame Duguet », vendue 6,000 francs par Me Lemoine et MM. Paulme et Lasquin, dans une bien modeste vacation après décès.

Une Chronique des Ventes eût été superflue si, à l'étranger, à Cologne, n'avait eu lieu la dispersion d'une très importante collection d'objets d'art et de tableaux, celle de MM. Bourgeois frères. Cette vente, qui avait attiré beaucoup d'amateurs et marchands français et étrangers, et de directeurs de musées, a obtenu un beau résultat et fourni un chiffre total d'enchères de 2,188,718 francs. C'est la vente la plus considérable qui ait eu lieu en Allemagne jusqu'à ce jour.

Les frères Bourgeois, Stéphan, Gaspard et Jean, antiquaires à Cologne, étaient, pour ainsi dire, universellement connus dans le monde de la curiosité. Ils fondèrent leur maison il y a trente ans environ. L'entreprise prit bientôt de l'importance, et la création d'une succursale à Paris s'imposa, succursale à la tête de laquelle était Stéphan, et qui s'occupa principalement de tableaux anciens. Les trois frères, d'une grande activité, étaient, de plus, fins connaisseurs et doués chacun d'un sens critique très développé. Parcourant le monde, suivant toutes les ventes, ils réunirent un ensemble considérable d'objets d'art et de tableaux, du commencement du moyen âge aux premières années du XIXe siècle. Mais, en pleine prospérité, la mort vint les prendre. En 1893, Jean mourut le premier. Six années après, Stéphan mourut à son tour. Gaspard dut alors assumer la lourde tâche de diriger la maison à lui seul. Il supprima la succursale de Paris pour se consacrer à la maison de Cologne. Souvent il était en France, et il suivait assidûment toutes les grandes ventes parisiennes, y faisant de nombreux achats. Au printemps dernier, il fut terrassé par une maladie d'estomac et fut enlevé en peu de temps. Il laissait des fils, mais ceux-ci, renonçant à supporter le poids de l'entreprise fondée par leur père et par leurs oncles, décidèrent de livrer aux enchères le stock de marchandises amassé pendant trente années. La vente fut ainsi décidée, et elle vient d'avoir lieu du 19 au 29 octobre.

Le catalogue ne comprenait pas moins de près de deux mille numéros, occupés par des grès allemands, des faïences italiennes, des porcelaines; des verres, des émaux de Limoges, de l'orfèvrerie religieuse et civile, des bronzes, des ivoires, des sculptures en bois, des meubles et des tapisseries, ainsi que des tableaux anciens et quelques modernes. Bien que renfermant des objets des XVIIe et XVIIIe siècles, le caractère général de la collection était d'offrir un ensemble remarquable de travaux du moyen âge et de la Renaissance, époques que, comme presque tous les amateurs allemands, les frères Bourgeois affectionnaient tout particulièrement.

Dans les objets d'art, le plus haut prix a été celui de 60,625 francs, donné pour le n° 433, un porte-missel en argent ciselé et doré du XIIIe siècle. Ce porte-missel est un objet de haute curiosité qui figura à l'exposition de Bruxelles, en 1888, et dont il est fait mention dans plusieurs ouvrages. C'est un antiquaire parisien qui en a été l'acquéreur, et l'adjudication a été, paraît-il, saluée des cris de « Vive la France! ». A la même vacation, une croix en cuivre champlevé et émaillé du XIIe siècle a été achetée 11,500 francs par un amateur d'Amsterdam. Une châsse en cuivre champlevé et émaillé de Limoges, du XIIe siècle, a fait 10,625 francs, une autre 8,750 francs, et une autre, du XIVe siècle, 7,500 francs. On a donné 6,250 francs pour une plaque de reliure de même travail, et 5,350 francs pour une crosse en cuivre émaillé de Limoges du XIIe siècle. Dans les céramiques, quelques prix intéressants sont aussi à noter. Un bassin profond, en ancienne faïence de Faenza, reste à un marchand de Paris pour 12,500 francs, tandis qu'un antiquaire de Londres achète un grand plat creux d'Urbino, par Xanto da Rovigo, représentant un combat, pour 8,937 francs. Un autre plat en faïence de Deruta, à reflets, est payé 5,187 francs, et une cruche en grès brun, de forme rare, a été achetée 7,562 francs par les héritiers, et offerte au musée de Cologne. Un médaillon en terre émaillée fond bleu, de Luca della Robbia, représentant la Vierge et l'Enfant, est monté à 5,000 francs.

Parmi les porcelaines, la moyenne des prix a été moins élevée. Je signalerai cependant deux figurines en ancienne porcelaine de Franckenthal, payées 9,500 francs, et deux autres groupes en ancienne porcelaine de Hœcht, adjugés 5,750 francs. Dans la verrerie, je ne relèverai qu'un seul prix, celui de 9,000 francs, atteint par une grande lampe de mosquée en verre émaillé, travail arabe du XIIIe siècle.

En dehors du porte-missel dont j'ai parlé plus haut, l'orfèvrerie a donné lieu à quelques autres adjudications importantes, tels un vase en forme d'ours, en argent doré par David Cramer, travail d'Augsbourg du commencement du XVIe siècle, acheté 13,875 francs, et un grand bocal en argent doré, de travail allemand de la fin du XVIe siècle, vendu 10,625 francs. Pouvant se rattacher à l'orfèvrerie, je mentionnerai un grand plat en étain, œuvre de François Briot, XVIe siècle, acheté 9,375 fr. par le musée de Dusseldorf, et un cabinet en bois de palissandre, avec appliques en or émaillé et incrustations de pierres précieuses, exécuté à Augsbourg vers 1600, et dont le musée de Nuremberg s'est rendu acquéreur moyennant 18,750 francs.

Dans les bois sculptés, c'est un autel ou retable formant triptyque et représentant des sujets tirés de la vie de saint Pierre, travail allemand vers 1500, qui a atteint la plus forte enchère avec 23,275 francs, acquis par un antiquaire de Florence. Une petite pièce remarquable, une noix en buis sculpté, représentant l'histoire de David et s'ouvrant en deux, travail flamand du XVe siècle, est montée à 15,250 francs. Un rosaire de onze grains, de même travail, a fait 6,250 francs. Les ivoires sculptés se sont aussi très bien vendus. On a payé 15,000 francs un grand cor de chasse de travail normand du commencement du moyen âge, et 6,250 francs un coffret d'origine française du XIVe siècle.

Dans les meubles, un meuble à deux corps, en noyer sculpté de l'Ecole d'Anvers du XVIIe siècle, est devenu la propriété du musée de Dusseldorf pour 10,700 francs. Un dressoir en chêne, de travail français du XVe siècle, est monté à 10,000 francs, et une horloge en poirier, garnie de bronzes du XVIIIe siècle, a trouvé preneur à 8,800 francs.

Au nombre des tapisseries, je ne vois à noter ici qu'une série de trois tentures du XVIe siècle, représentant des sujets de l'histoire de Gombault et Macée, adjugée 23,125 francs à un amateur de Bruxelles.

Quoique bien moins nombreux que les objets d'art, les tableaux anciens renfermaient des œuvres de première importance dans les différentes écoles, et quelques pièces ont donné lieu à de vives compétitions.

C'est l'Ecole française qui a obtenu les honneurs de la vente avec le haut prix de 125,000 francs, donné par M. Steinmayer pour un tableau, par Antoine Watteau, représentant *l'Accordée de Village*. Cette œuvre, du maître de Valenciennes, la dernière qui fût peut-être encore dans le commerce, avait été achetée par Stéphan Bourgeois à un prince autrichien et il provenait de la marquise Sophie-Frédérique-Wilhelmine de Bayreuth, sœur de Frédéric le Grand. Les écoles étrangères étaient plus largement représentées. Un intéressant tableau de Dalmau, maître flamand espagnol du XVe siècle, *l'Intronisation de saint Isidore*, est monté à 75,625 francs, et l'on disait à la vente que le musée du Louvre en était l'acquéreur. Par ordre de prix, viennent ensuite : deux portraits de femme, par Sébastien del Piombo, vendus l'un 48,125 francs et l'autre 43,750 francs; un double portrait de l'Infante Marguerite et de la naine Babola, par Vélasquez, payé 31,500 francs par un marchand de Paris; *l'Ascension de saint Louis*, par Lorenzo di Credi, adjugée 25,000 francs; un *Portrait de Nicolas Rockox*, par Van Dyck, 26,250 francs; *la Fuite en Egypte*, important, par Van de Velde, payé 23,560 fr.; un *Paysage*, par Jacob Ruysdael, acquis à 21,500 francs, et une *Tentation de saint Antoine*, vendue 21,250 francs. Enfin, une *Vierge et l'Enfant*, attribué à Memling, a atteint 16,625 francs. D'autres tableaux se sont vendus aux environs de 10,000 francs.

Parmi les quelques tableaux modernes qui se trouvaient là, je relève deux toiles de Rosa Bonheur, *les Bœufs nivernais* et *le Cheval blanc au vert*, qui ont fait, le premier 28,125 francs, et le second 7,500 francs. Tous deux provenaient de la vente après décès de l'artiste, où ils avaient été payés des prix supérieurs. On a donné 9,500 francs pour une *Nature morte*, par Antoine Vollon, et 22,575 francs pour *la Récolte du maïs dans les Marais Pontins*, par le peintre espagnol Padrilla Ortiz.

De l'étranger nous arrive encore d'un prix important obtenu par un tableau moderne. A Amsterdam, à la fin d'octobre, on a vendu 45,000 francs une superbe toile par Van Marcke : *la Lisière du bois*, représentant des vaches au bord d'une mare. C'est un marchand de Paris qui l'a payée ce prix. A la vente Ravesteyn, en 1884, ce même tableau n'avait pas dépassé 14,700 francs.

Pour les mois de novembre et décembre, plusieurs ventes d'une certaine importance sont annoncées à Paris. C'est la saison qui commence, et l'on dit que, pour avoir tardé à venir, elle n'en sera que meilleure.

A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

N° 36 PARIS — LONDRES — BERLIN — NEW-YORK Décembre 1904

ROSALBA CARRIERA. — TÊTE D'ÉTUDE (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

COLLECTION de M. JACQUES DOUCET

PASTELS ET DESSINS

Les collections exclusivement formées par des particuliers en l'honneur de l'art français du XVIIIe siècle n'ont jamais été très nombreuses dans le pays où cet art exquis prit naissance. Au moment même où il atteignit son apogée, deux galeries, celles de La Live de Jully et de Ducloz-Dufresnoy, dispersées, l'une en 1770 et l'autre en 1795, sont, je crois, les seules où la plus belle part eût été faite aux maîtres dont les étrangers, mieux avisés que nous, recueillaient depuis longtemps déjà les œuvres et les payaient à leur prix. Plus tard, et quand David exerçait encore son impérieuse dictature, des maniaques, bravant les arrêts d'une critique plus intolérante, comme toujours, que lui-même, osèrent ramasser dans les échoppes des revendeurs ou décrocher aux étalages en plein vent les vestiges échappés aux fureurs du « bon goût » et aux destructions ineptes. Ce fut l'âge héroïque des Marcille père, des Walferdin, des Cypierre, des La Caze, qui montrèrent la voie à Laurent Laperlier, à Jules Burat, à Mahérault, à Jules Boilly, à Carrier, et ceux-ci, à leur tour, eurent pour émules de jeunes curieux, tels que le marquis de Chennevières et les frères de Goncourt, qui, jetant leur dévolu sur les dessins plus accessibles à leur bourse, achevèrent ce sauvetage inespéré et s'efforcèrent d'y intéresser un public alors bien indifférent et nullement préparé : c'était le temps où, chargé par Louis Martinet de rédiger le catalogue de la première exhibition de ce genre qui ait été tentée, Philippe Burty, comme il se plaisait à le rappeler plus tard, « recommandait » à la bienveillance des badauds ces noms, connus aujourd'hui des plus ignares, le temps où les premières livraisons de *l'Art du* XVIIIe *siècle*, des Goncourt, tirées à deux cents exemplaires et mises en vente à cinq francs, trouvaient difficilement des acquéreurs. Aujourd'hui, à part la galerie La Caze, divisée entre le Louvre et le musée de Pau, et celle d'Eudoxe Marcille, restée intacte, toutes les collections que je viens d'énumérer sont rentrées à leur tour dans la circulation, et, sans les catalogues qui en furent dressés, nous ne saurions pas, le plus souvent, entre les mains de qui ont passé les merveilles qui les composaient.

« Tard venu et des derniers par l'âge », comme le disait Sainte-Beuve d'un poète contemporain, M. Jacques Doucet est arrivé sur le champ de bataille quand la lutte était la plus vive et ne se circonscrivait plus, comme jadis, entre quelques-uns de ces amateurs logés au quatrième étage dont les Goncourt ont parlé en

ROSALBA CARRIERA. — SON PORTRAIT PAR ELLE-MÊME (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

parfaite connaissance et similitude de cause; la victoire actuellement reste aux plus gros capitaux, et les enchères d'antan n'ont pas le moindre rapport avec celles d'aujourd'hui. Laissant à d'autres la joie d'accumuler, M. Doucet s'est réservé celle de choisir, et c'est ainsi qu'il a, peu à peu, constitué un ensemble où tout a été acquis en vertu d'une volonté nettement arrêtée et sûre d'elle-même. L'an dernier, M. Paul Vitry a décrit pour les lecteurs des *Arts* (n° 21, septembre 1903), les statues, les bustes, les médaillons qui décorent les appartements de M. Doucet; je voudrais cette fois, avec l'autorisation bénévole de leur propriétaire, leur présenter quelques-uns des pastels et des dessins, au moins aussi nombreux, dont il s'est entouré.

* * *

Longtemps avant le séjour à Paris de Rosalba Carriera,

A. WATTEAU. — TÊTES D'ÉTUDE POUR « L'ASSEMBLÉE GALANTE » (dessin à la sanguine).
(Collection de M. Jacques Doucet.)

des artistes français avaient manié les crayons de pastel et laissé de leurs contemporains des effigies dont quelques-unes ont triomphé des injures du temps; mais les procédés mis en pratique par Joseph Vivien et par Robert Nanteuil étaient tombés en désuétude lorsque, cédant aux sollicitations de Pierre Crozat qui l'avait rencontrée en Italie, Rosalba Carriera franchit les Alpes et vint s'installer, durant quelques mois, dans l'hôtel du fastueux amateur. Le journal, fort sec et fort précis, qu'elle a laissé de ce séjour a été traduit par Alfred Sensier et noyé en quelque sorte dans un commentaire hérissé de renvois qui en rendent la consultation assez fastidieuse; mais un volumineux dossier de lettres adressées à l'artiste et que l'Italie a récemment récupérées sur l'Angleterre, a permis à M. V. Malamanni d'écrire sur la

Rosalba une notice beaucoup plus documentée et brillamment résumée par M. de Wyzewa dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1899.

Il y a tout à l'heure un demi-siècle que le nom de la Rosalba fut de nouveau révélé au public parisien par l'apport de la partie de son œuvre que ses descendants avaient conservée, puis cédée à Eugène Piot. Le numéro 1 de cette vente du 31 mars 1856 était précisément le portrait de la pastelliste par elle-même ; elle ne s'y est point flattée, et n'était-ce la vivacité du regard, son double menton et son bonnet ruché disent assez qu'elle avait depuis longtemps dit adieu à toute coquetterie. Comme contraste, voici précisément l'un des nombreux modèles qui se pressèrent devant son chevalet et qui pourrait fort bien être cette « très belle tête de femme, vue de trois quarts, les yeux élevés », qui a passé, en 1770, dans la vente La Live de Jully.

La Rosalba avait depuis longtemps quitté la France sans laisser de rivaux bien redoutables, lorsque parut, au Salon de 1737, un inconnu qui allait donner à ce procédé un éclat, une souplesse, une puissance qu'il n'avait jamais atteints. Je n'ai pas à refaire ici la biographie de La Tour, ni à dire comment, après ses premiers tâtonnements chez le peintre de nature morte Spoëde, il écouta les conseils de Louis de Boullongne, et, sous la direction d'un artiste absolument inconnu, dont le nom même s'orthographie de deux façons différentes (Dupouch ou Dupeuch), puis du vieux Restout, il atteignit cette perfection qui le fit célèbre de très bonne heure. La galerie de M. Doucet le montre, en divers exemplaires, dans tout l'épanouissement de son génie, et les pastels par lesquels il y est représenté peuvent soutenir la comparaison avec les plus célèbres morceaux des collections publiques et privées.

La Tour ne datait ni ne signait les pastels dont il consentait à se dessaisir, et il est parfois fort difficile d'établir à quelle période de sa vie ils ont été exécutés. Par bonheur, la plupart de ceux que nous voyons ici ont figuré sur les livrets de l'Académie royale, et nous avons ainsi une date approximative d'exécution. Tel est le cas du portrait de M. Duval de l'Épinoy, qui avoisinait, en 1745, celui de M. Orry de Vignory, contrôleur général, et que désignait cette mention : « M. ***, amy de l'auteur, aussi en grand. » Mais ce n'est pas seulement par respect pour la chronologie, ni en raison de ses dimensions inusitées qu'il est mentionné ici le premier ; c'est encore et surtout parce qu'on peut le considérer à bon droit comme l'un des chefs-d'œuvre du maître, et ses contemporains les plus qualifiés ne s'y étaient pas trompés. Mariette avait noté, en marge de son livret, avec le nom abrégé du modèle (M. Duval), cette appréciation singulièrement flatteuse sous sa plume : « C'est le triomphe de la peinture au pastel. » Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi, en prenant le même soin, ajoutait : « Le roy des portraits

A. WATTEAU. — TÊTE D'ÉTUDE POUR UNE COMPOSITION INCONNUE (dessin à la sanguine)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — M. DUVAL DE L'EPINOY (pastel)
(*Collection de M. Jacques Doucet*)

de La Tour. » Bien plus, Mariette, en intercalant dans son exemplaire de l'*Abecedario* d'Orlandi une esquisse biographique du peintre, nous avait révélé que le cadre du portrait était orné de ce distique :

La Peinture autrefois naquit du tendre Amour,
Aujourd'hui l'Amitié la met dans tout son jour.

Plus tard, il est vrai (et nous le savons encore par lui), ces « sentiments fort nobles » avaient fait place aux chicanes que soulevait volontiers La Tour lorsqu'il s'agissait de ses honoraires, tant et si bien que l'on s'était quitté « fort mécontent l'un de l'autre ».

Je me suis efforcé ailleurs (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1904) de retrouver les traces du galant homme dont le nom n'apparaît que de loin en loin dans le *Mercure*, à propos d'un deuil ou d'un mariage, et j'ai pu établir ainsi que Duval de l'Épinoy avait marié l'une de ses filles (Marie-Marguerite) à François-Pierre de Delay de La Garde, seigneur de la Courneuve, près Saint-Denis, et l'autre (Marie-Jeanne) à J.-J. Gallet de Mondragon, dont la famille possédait le château de Saint-Vrain, près d'Arpajon, celui-là même que Madame Du Barry acquit après sa disgrâce et son exil, guidée peut-être par un ressouvenir de jeunesse, car, lorsqu'elle n'était encore que Jeanne Bécu, elle avait, à un titre mal défini, passé plusieurs années dans la famille des de Delay de La Garde.

Le petit-fils de Duval de l'Épinoy, J.-J. Gallet de Mondragon, maître d'hôtel de la Reine, émigra en 1792, et son hôtel de la rue d'Antin (occupé aujourd'hui par les bureaux de la Banque de Paris et des Pays-Bas) reçut la visite d'un délégué de la Commission temporaire des Arts, le peintre G.-A. Lemonnier, qui désigna pour être mis en réserve, au profit de la nation, le portrait de « Duval l'oncle, peint au pastel par La Tout ». Restitué plus tard à la famille de l'émigré, ce portrait passait, auprès des descendants de celui-ci, pour le sien même, et c'est sous son nom qu'il fut vendu à M. Doucet. Les recherches auxquelles j'ai fait allusion plus haut n'ont pas, que je sache, trouvé de contradicteurs : jusqu'à plus ample informé, nous pouvons donc tenir pour certain que nous avons bien sous les yeux « le roy des portraits de La Tour », et tous les visiteurs de la galerie de M. Doucet ont confirmé les jugements de Mariette et d'Antoine Duchesne. A défaut de l'original, les lecteurs des *Arts* en ont sous les yeux une reproduction scrupuleusement fidèle où, sous un habile objectif, la lumière solaire a mis en valeur cette tête fine, ces yeux vifs dont l'éclat rappelle celui du regard de Voltaire, et aussi la moire grise du grand habit à la française, le chatoiement de la culotte bleu de ciel, la pénombre qui baigne la mappemonde et les livres groupés sur le casier placé à gauche. Duval de l'Épinoy ne *pose* pas, il vit de cette vie mystérieuse dont La Tour — au prix de quelles angoisses et de quel efforts ! — surprenait le secret et qu'il fixait en molécules impalpables sur le châssis de papier bleu, muet témoin et muette victime de ses rages et de ses désespoirs, quand il sentait fuir l'insaisissable perfection.

M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE D'ALEMBERT (préparation au pastel)
(*Collection de M. Jacques Doucet*)

Le portrait de Madame de La Reynière (Salon de 1751) a passé, comme celui de son mari, dans la vente de Madame Denain ; mais, quand l'artiste leur eut donné la dernière touche, ils ne prirent pas tout de suite le chemin de l'hôtel des Champs-Élysées ; l'anecdote recueillie par Mariette est connue :

M.-Q. DE LA TOUR. — LE MARÉCHAL DE BELLE-ISLE (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — LA MARÉCHALE DUCHESSE DE BELLE-ISLE, NÉE DE BÉTHUNE (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — MADAME GRIMOD DE LA REYNIÈRE, NÉE DE JARENTE (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — MADAME MARGUERITE LECOMTE (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — LA MARQUISE DE RUMILLY (préparation au pastel)
Collection de M. Jacques Doucet

M.-Q. DE LA TOUR. — PORTRAIT D'UN INCONNU (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

M.-Q. DE LA TOUR. — JEUNE FILLE (préparation au pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

La Tour voulait dix mille livres des deux portraits, et le financier, menacé d'un exploit par le peintre, finit par transiger à quatre mille huit cents livres, prix fixé par Silvestre et par Restout. Pour se venger du maître, La Tour fit-il vraiment le portrait de son domestique ? Il faut laisser à Bucelly d'Estrées la responsabilité de cette particularité, qui n'aurait rien d'ailleurs de très surprenant de la part d'un tel original. Toujours est-il qu'un autre buste de La Reynière lui resta sans doute pour compte, puisqu'on le retrouve aujourd'hui au musée de Saint-Quentin, mais les carnations en ont passé et les accessoires ont souffert.

C'est à Thionville que M. Doucet a pu acquérir, il y a quelques années, les portraits du maréchal et de la maréchale de Belle-Isle. Le maréchal est en habit de gala, portant sur la poitrine et en sautoir les insignes de l'Ordre du Saint-Esprit, sur lesquels retombe le collier de la Toison d'or. Exposé en 1748, ce portrait est très probablement contemporain de celui de la seconde femme du modèle (Emma-

H. FRAGONARD. — ENVIRONS DE TIVOLI (dessin à la sépia)
(Collection de M. Jacques Doucet)

nuelle de Béthune), qu'il perdit en 1755, trois ans avant le fils unique qu'elle lui avait donné (le comte de Gisors), et dont la mort glorieuse hâta la sienne.

Le chevalier de Jars a grande tournure dans son habit bleu brodé d'or, et bien que le geste saisi par La Tour n'ait rien d'héroïque, je serais tenté de croire, à la fierté du regard et à la rigidité du buste, que nous avons affaire à quelque officier de la Maison du Roi ; mais, sur ce point comme sur tant d'autres, notre science est en défaut, les répertoires secourables sont muets, et, seuls, les héritiers du chevalier de Jars, s'il en existe encore, pourraient nous tirer de peine.

Un mystère plus impénétrable encore a plané jusqu'ici sur un autre portrait d'homme à mi-corps, dont rien n'est venu déceler l'état civil, et le secret même qui l'enveloppe incitait M. Doucet à en autoriser la reproduction, car elle amènera peut-être quelque rapprochement d'où jaillirait enfin la lumière.

Il n'y a, en revanche, aucune hésitation sur le nom ni sur la personne de Madame Marguerite Lecomte, « tenant un papier de musique ». Les visiteurs du Salon de 1753 étaient avertis par le livret même qu'ils avaient sous les yeux les traits de l'aimable meunière du Moulin-Joli, et le détail noté par le rédacteur du livret permettait, alors comme

M.-Q. DE LA TOUR. — LE CHEVALIER DE JARS (pastel)
(Collection de M. Jacques Doucet)

aujourd'hui, de ne point confondre Madame Lecomte avec Madame de Mondonville, « appuyée sur un clavecin », et figurant à ce même Salon. Femme légitime d'un procureur au Châtelet et amie du receveur général Watelet, Madame Lecomte se présente à nous telle qu'elle était sans doute chez elle, et cet élégant négligé nous dit assez combien George Sand fut mystifiée lorsqu'elle a écrit que les deux amants avaient caché leur « bonheur obscur » dans la « cabane » du Moulin-Joli, qui fut, en réalité, la principale cause de la ruine de Watelet.

Malgré le nombre considérable de portraits achevés de La Tour qui nous sont parvenus, la liste de ses « préparations », c'est-à-dire des études faites directement d'après le modèle, est plus considérable encore ; mais, trop souvent, ces préparations sont anonymes. Parmi celles que M. Doucet a recueillies, une seule porte au dos une indication de nature à guider des recherches qui, jusqu'à présent, n'ont pas abouti. Cette charmante tête poudrée est, paraît-il, celle de la *Marquise de Rumilly*, mais je confesse n'en pas savoir plus sur son compte que sur celui de cette jolie brune aux yeux tendres, tandis qu'il y a une certaine analogie entre ce masque sarcastique et le portrait connu de d'Alembert,

H. FRAGONARD. — LE SONGE DU MENDIANT (dessin à la sépia)
(Collection de M. Jacques Doucet)

exposé au Salon de 1753, dont la « préparation », plus sensuelle et plus riante aussi, est une des merveilles du musée de Saint-Quentin.

Ce système de « préparations », auquel La Tour semble avoir été fidèle toute sa vie, ne fut très probablement jamais adopté par Perronneau, car, jusqu'à ce jour, on n'en a point signalé une seule de sa main. A l'inverse encore de son illustre rival, Perronneau datait et signait la plupart de ses œuvres, et s'il était possible de tenter un jour d'en dresser le catalogue chronologique, la tâche serait, grâce à cette double précaution, singulièrement allégée.

Dès à présent, sur les cinq pastels reproduits ici, nous pouvons en dater quatre, et trois d'entre eux sont inscrits aux livrets des Salons de l'Académie royale. Le « jeune écolier, frère de l'auteur, tenant un livre », fit partie du premier envoi qui suivit l'admission de Perronneau parmi les agréés de la vieille corporation (1746), et, bien que le comte de Bastard n'ait pas été soumis à la même épreuve, on sait qu'il fut exécuté en 1747 ; mais il avait depuis longtemps disparu, et le nom, alors obscur, de son auteur, ne l'avait pas protégé contre l'oubli, lorsqu'il passa, en 1881, dans la vente de John W. Wilson, et en 1885, à l'exposition des Pastellistes français organisée dans la Galerie Georges Petit. Il y fut très remarqué, et Paul Mantz traduisit ainsi l'impression générale : « Ce personnage, que la nature distraite avait assez mal dessiné, Perronneau l'a saisi sur le vif ; il ne l'a point flatté, il lui a laissé l'incohérence de ses lignes ; l'effigie est belle et parlante. »

J.-B. PERRONNEAU. — LE COMTE DE BASTARD (pastel)

(Collection de M. Jacques Doucet)

La contribution de Perronneau au Salon de 1750 fut peut-être la plus nombreuse de celles qu'il a fournies à l'Académie royale : elle comportait quatorze portraits, tant à l'huile qu'au pastel. Si « M. de La Tour en surtout noir » a été légué par le frère du modèle à l'École de dessin de Saint-Quentin et si le Louvre a pu jadis acquérir de M. Féral père — à un prix que je n'ose dire, tant il paraîtrait invraisemblable aujourd'hui — la charmante jeune fille tenant un petit chat, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné une planche en couleurs, l'enquête demeure ouverte sur le compte du reste de l'envoi. La galerie Doucet nous permet d'ajouter à ce trop maigre contingent de retrouvailles *Madame *** ayant un bouquet de barbeau* (n° 134 du livret de 1750). Elle devait être toute jeunette, Madame ***, quand elle posa devant l'artiste, et j'imagine que le collier et le bracelet de perles qui enserrent son cou et son poignet délicats étaient quelques cadeaux de fiançailles ; le regard est candide, le geste un peu gauche, mais l'ensemble n'en est que plus exquis, et, près de la maréchale en grands atours, de la fermière générale dont la chronique scandaleuse a parfois

H. FRAGONARD. — VISITE A LA NOURRICE (Dessin à la sépia)
(Collection de M. Jacques Doucet)

jasé, de la « virtuose » naguère promenée en triomphe par les élèves de l'Académie de France à Rome, Madame *** évoque, dans le salon de M. Doucet, l'image même de la grâce qui s'ignore et de la jeunesse ingénue qui sourit à la vie.

Comme l'a dit l'un des rares contemporains de Perronneau qui aient daigné parler de lui, « son instabilité fut une des singularités de sa vie », et son œuvre s'est pour une bonne part, sinon la plus considérable, éparpillée en province et à l'étranger. Les deux portraits d'hommes que possède M. Doucet sont l'un et l'autre dus aux séjours que l'artiste fit un peu partout, ne rentrant au logis qu'après avoir gagné quelque argent. Le portrait de ce vieillard à la bouche démeublée, aux lèvres pâlies, vendu à son propriétaire actuel comme celui de *M. Du Mas de Puyssac* et provenant des environs de Montauban, pourrait dater de la tournée que Perronneau fit, en 1756, à Bordeaux et dans la région du Sud-Ouest ; mais ce n'est là qu'une simple conjecture, tandis que l'effigie de M. Dutillieu a des papiers fort en règle. *Le Livre de raison de Jacques-Charles Dutillieu*, publié et annoté par M. F. Bréghot du Lut (Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1886, gr. in-8°), renferme la mention de ce portrait et sa reproduction, ainsi que celle du portrait de Benoite Sacquin, femme de Dutillieu, peint sans doute à la même époque, c'est-à-dire en 1759. Pendant plus d'un siècle,

J.-B. PERRONNEAU. — M. DU MAS DE PUYSSAC (pastel)

(Collection de M. Jacques Doucet)

les images des deux époux se transmirent de génération en génération, jusqu'au jour où d'impérieuses nécessités exigèrent leur divorce. M. Doucet garda le mari, M. Léon Michel-Lévy recueillit la femme. Jacques-Charles Dutillieu nous apparaît tel que nous le montre son précieux mémorial intime, commencé par lui lorsqu'il venait à peine de dépasser la quarantaine, chef d'une florissante fabrique d'étoffes d'or, d'argent et de soie, marié à une femme aimante qu'il payait de retour, et père de trois fils. Ses relations avec Perronneau se prolongèrent d'ailleurs au delà du premier séjour de celui-ci à Lyon, car, lors d'un second passage, en 1772, il dessina aux trois crayons un profil de son vieil ami; mais le malheur avait frappé Dutillieu, sa femme était morte, et ses facultés n'allaient pas tarder à l'abandonner.

* * *

L'ingénieuse et amicale piété de M. de Julienne a élevé à la mémoire de Watteau le monument le plus précieux en rassemblant les *Figures de différents caractères de paysages et d'études dessinés d'après nature* qui composaient le plus clair de l'héritage du peintre et dont Jean et Benoît Audran, Boucher, Laurent Cars, Trémolière, Caylus, Cochin père et Julienne lui-même, si l'on en croit une note de Mariette, se firent les interprètes bénévoles. Sans doute, M. de Julienne ne put, malgré son zèle, ni tout avoir, ni tout connaître, mais ce recueil n'en est pas moins une mine incomparable de renseignements sur les « pensées » de Watteau, c'est-à-dire sur les croquis, tantôt notés au hasard de ses promenades et restés sans emploi, tantôt jetés sur le papier, en vue d'un tableau dont il cherchait l'ordonnance.

H. FRAGONARD. — LA RÉVÉRENCE (Dessin à la sépia)
(Collection de M. Jacques Doucet)

Beaucoup de ces croquis manquent aujourd'hui à l'appel, mais parmi ceux que le hasard fait circuler dans le commerce, c'est un titre que de se retrouver dans le recueil des *Figures de différents caractères;* M. Doucet a pu ainsi conférer, sur le bel exemplaire de ces *Figures* acquis par lui à la vente d'Edmond de Goncourt, l'une des deux sanguines reproduites ici et s'assurer que Watteau y a esquissé, sous deux aspects différents, l'attitude de la femme qui occupe à peu près le centre de l'*Assemblée galante*. Par contre, je ne crois pas qu'il ait réussi à déterminer à quelle composition était destiné ce violoneux évidemment croqué d'après

J.-B. PERRONNEAU. — M. J.-C. DUTILLIEU (pastel)

(Collection de M. Jacques Doucet)

J.-M. MOREAU, dit LE JEUNE. — Mlle PAPILLON DE LA FERTÉ (dessin)
(Collection de M. Jacques Doucet)

nature et tenant de la main gauche l'instrument sur lequel il va promener son archet.

Watteau mort, ses élèves Pater et Lancret reprennent sa

A. DE SAINT-AUBIN. — Mme DE SAINT-AUBIN (dessin rehausse)
(Collection de M. Jacques Doucet)

succession et en tirent de plus fructueux profits que lui-même ; mais, à côté d'eux, discrètement, en guise de passe-temps, un simple garde des plans et tableaux du Roi à l'hôtel de la Surintendance de Versailles, Jacques-André Portail, se délasse des tableaux de fleurs qui lui valent son admission à l'Académie royale (où il remplit aussi les fonctions de « tapissier » à ses Salons), en dessinant tantôt au crayon rouge ou à la pierre noire, tantôt en combinant ces deux procédés, d'exquises figures de femmes, de musiciens, de gentilshommes. Longtemps les dessins de Portail, dont il

G. DE SAINT-AUBIN. — EXPÉRIENCE DE B.-G. SAGE A L'HOTEL DES MONNAIES (1779)
(Dessin rehaussé)
(Collection de M. Jacques Doucet)

n'a d'ailleurs de son vivant jamais fait commerce, se vendirent sous d'autres noms que le sien ; cette criante injustice a enfin cessé, et très probablement la gracieuse joueuse de mandoline que M. Doucet a recueillie dans un encan obscur des environs de Paris ne passerait plus inaperçue comme jadis.

Deux des contemporains de Portail ont su, au contraire, à merveille, monnayer leur vogue et s'en faire des rentes. Boucher mit à la mode, en les cédant à haut prix, les dessins qu'avant lui aucun artiste n'aurait songé à extraire de ses cartons, et Greuze, en s'associant à toute une équipe de graveurs, répandit, durant un demi-siècle, son nom et son œuvre dans l'Europe entière. Boucher ne s'adressait qu'aux

J.-B. PERRONNEAU. — MADAME *** AYANT UN BOUQUET DE BARBEAU (pastel)
(*Collection de M. Jacques Doucet*)

sens; Greuze se flattait d'émouvoir les cœurs sensibles, et ni l'un ni l'autre ne se trompaient dans leurs calculs, car après un décri prolongé et parfaitement injuste, la postérité ne leur marchande plus la faveur dont leurs contemporains ne se sont point montrés avares envers eux. La collection Doucet montre de Boucher une *Jeune Fille à la colombe*, datée de 1768, et de Greuze une grande étude du principal personnage de *la Mère bien-aimée* (1769), appartenant encore aujourd'hui aux descendants de Joseph de Laborde, représenté *ad vivum*, ainsi que sa femme, sa mère et ses

J.-A. PORTAIL. — MUSICIENNE (dessin à la sanguine)
(Collection de M. Jacques Doucet)

enfants; l'esquisse, exposée au Salon de 1765, inspirait à Diderot l'une de ses meilleures pages dont il faut au moins citer quelques lignes :

« Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxysme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre? Eh bien, c'est l'esquisse, l'étude de *la Mère bien-aimée*. Comment se fait-il qu'un caractère soit décent et que là il cesse de l'être?..... Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageants, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine

J.-B. PERRONNEAU. — JEUNE ÉCOLIER, FRÈRE DE L'AUTEUR, TENANT UN LIVRE (PASTEL)

(Collection de M. Jacques Doucet)

et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans cet endroit... Au reste, si les femmes passent vite devant ce morceau, les hommes s'y arrêtent longtemps, j'entends ceux qui s'y connaissent et ceux qui, sous prétexte de s'y connaître, veulent jouir d'un spectacle de volupté forte, et ceux qui, comme moi, réunissent les deux motifs. Il y a au front, et du front sur les joues, et des joues vers la gorge, des passages de tons incroyables ; cela vous apprend à voir la nature et vous la rappelle. Il faut voir les détails de ce cou gonflé et n'en pas parler. Cela est tout à fait beau, vrai et savant. »

On connaît à peine deux ou trois billets de Fragonard ; c'est par centaines que l'on compte ses dessins. Qu'il voyage en Italie ou en Provence, qu'il garde le coin du feu ou qu'il villégiature à l'Isle-Adam, chez le fermier général Bergeret, qu'il lui arrive quelque fâcheux et banal accident, comme cette entorse dont une série de croquis (dans l'ancienne collection Walferdin) disait si drôlement l'histoire, le dessin, ont dit les Goncourt, est, chez Fragonard, sa plume d'écrivain. Et quel dessin ! Fait d'un rien de bistre ou de sépia, il vous transporte, par la vision qu'il vous en donne, là même où l'artiste a ri ou rêvé : qu'il évoque les longues terrasses ombragées des villas italiennes, la fontaine de la route de Savone à Gènes, où se désaltère un troupeau d'ânons, l'apparition fantomatique de quelque mendiant endormi, l'orgueil maternel devant le berceau où le dernier-né se balance et tend ses petits bras, la joie patriarcale qui accueille les ébats d'une fillette s'exerçant aux grandes révérences, il est encore, partout, toujours, l'incomparable et inimitable *Frago*.

Gendre de Boucher et vivant, comme lui, dans un milieu galant et frivole qui lui fournissait ses clients, ses modèles et le sujet de ses compositions, Baudouin est, par excellence, le peintre des boudoirs et des petites maisons. La gouache de la collection Doucet représente une jeune femme endormie étendue dans un large fauteuil, près d'un lit en désordre, et dont la main droite effleure un livre entr'ouvert posé près d'une mandore. Est-ce une poétesse terrassée par l'inspiration ? A-t-elle trop longtemps évoqué l'image de l'absent ? Toutes les suppositions sont permises, même les moins favorables à sa vertu, mais Baudouin, là comme toujours, rachète la licence de la pensée première par l'exécution, qui fait de lui l'un des plus habiles petits maîtres du XVIIIe siècle.

F. BOUCHER. — JEUNE FILLE A LA COLOMBE (dessin)
(Collection de M. Jacques Doucet)

C'est en gravant l'eau-forte du célèbre *Coucher de la Mariée*, de Baudouin, que, selon les Goncourt, Moreau le jeune, jusque-là confiné dans l'atelier de Le Bas aux besognes courantes de l'apprentissage, sentit s'éveiller le dessinateur qui était en lui, et qu'il devint peu après le rival de Gravelot, d'Eisen et de Cochin. Désigné par ce dernier pour le remplacer comme dessinateur des Menus-Plaisirs du Roi, il fut, par suite de ces fonctions mêmes, en relations fréquentes avec M. Papillon de La Ferté, intendant de ce service, et c'est ainsi qu'il croqua le portrait de sa fille, possédé par M. Doucet.

Augustin de Saint-Aubin a maintes fois dessiné et gravé le portrait de sa propre femme, tantôt avec un titre nobiliaire auquel Louise-Nicole Godeau n'avait aucun droit, tantôt dans l'une des deux planches connues sous le titre de *l'Hommage réciproque*, et comme les Goncourt ont merveilleusement

J.-B. GREUZE. — TÊTE D'ÉTUDE POUR « LA MÈRE BIEN-AIMÉE »
(Collection de M. Jacques Doucet)

décrit le modèle favori de l'artiste, c'est à eux qu'il faut demander la véritable légende du dessin de la collection Doucet : « Voici (disent-ils à propos de *l'Hommage réciproque)* son fin profil, son œil noir, son sourcil noir, ses cils noirs, ses beaux cheveux blonds à la fois frisottés, à la fois retombant sur son cou en grosses boucles accommodées en *flambeau d'amour*... Une adorable créature qui montre l'idéal de la beauté au XVIIIe siècle, dans sa beauté à la fois tendre et piquante, dans son charme aimable et gai, dans cette chair blanchement rose que semble n'avoir jamais mordue le soleil de la campagne. »

Le frère aîné d'Augustin de Saint-Aubin, ce bohème de Gabriel, a dû aussi aux Goncourt la tardive survie qui a donné une si haute valeur aux moindres de ses croquetons : leur réunion, si elle était possible, fournirait la plus vivante et la plus piquante chronique des rues de Paris sous Louis XV et les premières années du règne de Louis XVI. Parmi les dessins de Gabriel de Saint-Aubin recueillis par M. Doucet, voici une vue de la grande salle de l'Hôtel des Monnaies, où le minéralogiste Balthazar-Georges Sage fit, en 1779, ses premières expériences sur la dissociation des métaux. Comme, par extraordinaire, le local de ce laboratoire existe encore (bien que certains détails en aient été modifiés), il nous est aisé de le repeupler par la pensée de la foule des élèves et des curieux dont Gabriel de Saint-Aubin a noté l'attitude avec un frottis de pierre noire ou une tache de sépia.

Ce qu'il exécutait aussi pour sa satisfaction propre et, le plus souvent, sans en tirer le moindre profit, était pour les dessinateurs du Cabinet du Roi, une fonction tour à tour remplie par Jean Bérain, Juste-Aurèle Meissonnier, Paul-Ambroise et René-Michel Slodtz, et, après eux, par Cochin et par Moreau le jeune, comme je viens de le dire ; leur département comportait l'invention, l'agencement et la représentation des fêtes, la plupart du temps nuptiales ou funèbres, si fréquentes sous l'ancienne monarchie. A voir les deux dessins de René-Michel Slodtz, que M. Doucet croit être relatifs au carnaval de 1759, on serait tenté de penser que plus d'un de ces croquis a pu, de très bonne foi d'ailleurs, être attribué à Gabriel de Saint-Aubin : c'est le même procédé par taches, donnant la même impression de fourmillement de petits personnages sous la lumière des lustres, dans le vaste amphithéâtre de la salle de spectacle de Versailles.

Arrêtons sur cette vision d'un monde disparu la promenade à laquelle M. Doucet nous a conviés et souhaitons que, lorsque l'installation de son nouvel hôtel sera terminée, il accorde plus tard, ne fût-ce qu'une fois par mois, aux curieux dignes de ce nom la vue de trésors dont quelques-uns seulement viennent d'être énumérés par une plume inhabile ; il y a dans ce vœu plus de modestie encore que d'indiscrétion, car la comparaison serait écrasante entre les chefs-d'œuvre groupés dans cette galerie et la méchante prose de celui qui s'en est imprudemment constitué le *cicerone*.

MAURICE TOURNEUX.

P.-A. BAUDOUIN. — FEMME ENDORMIE (gouache)
(Collection de M. Jacques Doucet)

TRIBUNE DES ARTS

Un Tableau du Louvre

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — PORTRAIT DE FEMME
(Musée du Louvre)

Serait-il possible d'obtenir de MM. les Conservateurs du Louvre quelques renseignements au sujet d'un tableau ainsi désigné dans le catalogue du Musée : 1000. — ÉCOLE FRANÇAISE DU XVe SIÈCLE. — *Portrait de Femme.*

Cette peinture, nous dit-on, fut achetée le 30 mai 1846, de M. Raimond Pelez, pour une somme de 150 francs, et bien que je n'aie point l'honneur de connaître M. Raimond Pelez, qui vit peut-être encore, je n'ai garde de mettre en doute la valeur de son tableau, mais l'épigraphie est intéressée ici au même degré que la peinture, et je m'attache à l'inscription de la banderole que cette dame au nez puissant présente d'un geste précieux de sa senestre :

DE QUOILQUE NON VEDE YO MY RECORDE.

L'aspect des caractères, leur forme, leur emploi, tout déroute, et combien plus la langue qu'ils traduisent ! Pourquoi ce peintre français du XVe siècle transcrit-il en un patois de Romagne — dont l'Y fait la conquête inattendue — ces mots qui, littéralement, voudraient dire : *De ce que je ne vois pas, je me rappelle ;* ou encore : *Je n'ai pas besoin de voir pour me rappeler :* devise dans l'esprit de celle des ducs d'Urbino : *Per tacer, non si scorda ; si je me tais, je n'oublie pas,* et d'autres semblables qu'on rencontre écrites sur des plats de Deruta et Faenza, même sur les Boccali de Monte Lupo ?

Les études sur les Primitifs français qu'a provoquées la récente exposition permettraient-elles de classer le portrait acquis de M. Raimond Pelez dans une des Ecoles que les savants conservateurs ont découvertes ?

Un Meuble de Salon

EN

ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS

Le mobilier dont vous avez publié des reproductions dans le dernier numéro des *Arts* (n° 35), était conservé, jusqu'à ces derniers temps, dans le château dont j'ai l'honneur de vous adresser ci-joint la photographie, le château de Chastellux, l'un des plus beaux monuments de la vieille Bourgogne ; quant au mobilier, ce fut à la [illegible] de Chastellux, dame de la Reine, qu'il fut donné par Marie-Antoinette. Tout Bourguignon « salé » connaissait ces merveilleuses tapisseries — et les regrette.

Cliché Nourdin — CHATEAU DE CHASTELLUX (YONNE)

Du Portrait de la Duchesse d'Orléans, née Conti

Par J.-M. NATTIER

La dernière livraison des *Arts* a publié, d'après un tableau qui se trouve au Musée de Stockholm, le portrait de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans. J'étais bien persuadé d'avoir vu déjà cette figure, mais plus fraîche, plus claire, plus jeune, comme plus éclairée de vie. Où ? N'était-ce point cette *Hébé* qui, en 1874, figura sous le numéro 362, à l'Exposition faite au Palais de la Présidence du Corps législatif au profit de la Société de Protection des Alsaciens-Lorrains ? A ce moment, si je ne me trompe, le tableau appartenait à M. le comte de Baillon. En parcourant l'ouvrage récemment publié par M. Pierre de Nolhac : *J.-M. Nattier, peintre de la Cour de Louis XV*, mon impression s'est retrouvée devant la reproduction de la toile provenant de l'ancienne collection de Madame de Gartempe et appartenant actuellement à M. Eugène Glaenzer. C'est à n'en pas douter le tableau du comte de Baillon. Il y a dans l'air du visage, dans la fraîcheur du coloris, dans l'agrément de la peinture, quelque chose qui indique le personnel et dénote l'original. Jusqu'à cet « esclavage » de perles et de pierres précieuses qui, se trouvant ici, n'est point reproduit dans les autres exemplaires du portrait.

Et ce n'est point un personnage indifférent, cette duchesse d'Orléans. Louise-Henriette de Bourbon, Mademoiselle de Conti, est née, comme chacun sait, à Paris, le 20 juin 1726 ; elle a été mariée à Versailles le 17 décembre 1743 à Louis-Philippe Ier d'Orléans, duc d'Orléans, de Valois, de Chartres, de Nemours et de Montpensier, comte de Vermandois et de Soissons, premier prince du Sang, et elle est morte au Palais-Royal le 9 février 1759. Elle a laissé deux enfants : Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, qui fut Philippe-Égalité, et Louise-Marie-Thérèse-Bathilde d'Orléans, qui épousa le duc de Bourbon et fut la mère du duc d'Enghien. A coup sûr, l'une et l'autre furent des personnages excentriques et qui, en des genres divers, ont mérité d'occuper l'histoire. La vie de Philippe-Égalité a fait l'objet de quantité d'ouvrages ; celle de la duchesse de Bourbon fut dernièrement contée par M. le comte Ducos ; mais les deux enfants n'avaient-ils pas de qui tenir, et ne sont-ils pas explicables par leur mère ? Quel joli livre on ferait à conter les anecdotes de Madame la duchesse de Chartres ! Les sottisiers sont pleins de chansons sur elle ; il en est par elle-même et de bien singulières : car, avant de mourir, elle fit en couplets son testament qu'elle remit, dans un portefeuille fermé, à la marquise de Polignac. Il faut, sur cette maternité, en croire Collé si avant dans l'intimité ou la domesticité de la maison et il ajoute : « Si ce n'était pas une princesse du sang et à l'article de la mort qui ait fait ces détestables couplets, on n'y aurait pas fait attention. Mais cela fait anecdote. » Mieux, cela peint un caractère. Il faut demander pardon pour les paroles vives, elles sont de qualité et la princesse ne les épargne à nul de ceux qui l'entourent, mais on voudra tout de même en connaître le ton :

Je finirai tranquillement,
Craignant peu le dernier moment
Le diable, l'enfer, l'âme, eh bien!
Sont des contes de femme,
Vous m'entendez bien.

Ma pauvre mère m'ennuya,
Mon pauvre frère m'excéda,
Voulant me faire entendre
Qu'ils avaient le cœur tendre.

Mon gros mari, tout consolé,
Par ma mort se croira vengé
Des cornes qu'à sa tête
Ont placé mes conquêtes...

Polignac, mon très sot amant,
Me voit mourir indécemment.
Hélas! c'est une bête
Qui sert au tête-à-tête.

Et elle en a ainsi pour la dame d'honneur et sa nièce, pour tous les hommes et toutes les femmes de sa cour, Mesnildot, Barbantane, Boufflers, Noé, Rochambeau, Thiars, Schomberg et elle finit :

Adieu, Messieurs les ennuyeux,
Vous me fûtes bien odieux.
Allez vous faire faire, eh bien
Comme faisait ma mère,
Vous m'entendez bien.

Le testament est d'espèce neuve et après l'avoir ainsi fait enregistrer « la princesse mourut en riant et avec la plus grande intrépidité ». C'est une belle fin, mais je préfère encore le début qui vient d'être révélé par la baronne du Montet, dont les Souvenirs si curieux viennent de paraître. « M. de Melfort, dit-elle, avait été son premier amant. Il avait parié vingt-cinq louis un jour avec elle qu'elle aurait un amant avant six semaines; elle lui paya effrontément ce pari en jetant, avant le terme fixé, cet argent sur le billard où M. le duc d'Orléans jouait avec M. de Melfort. »

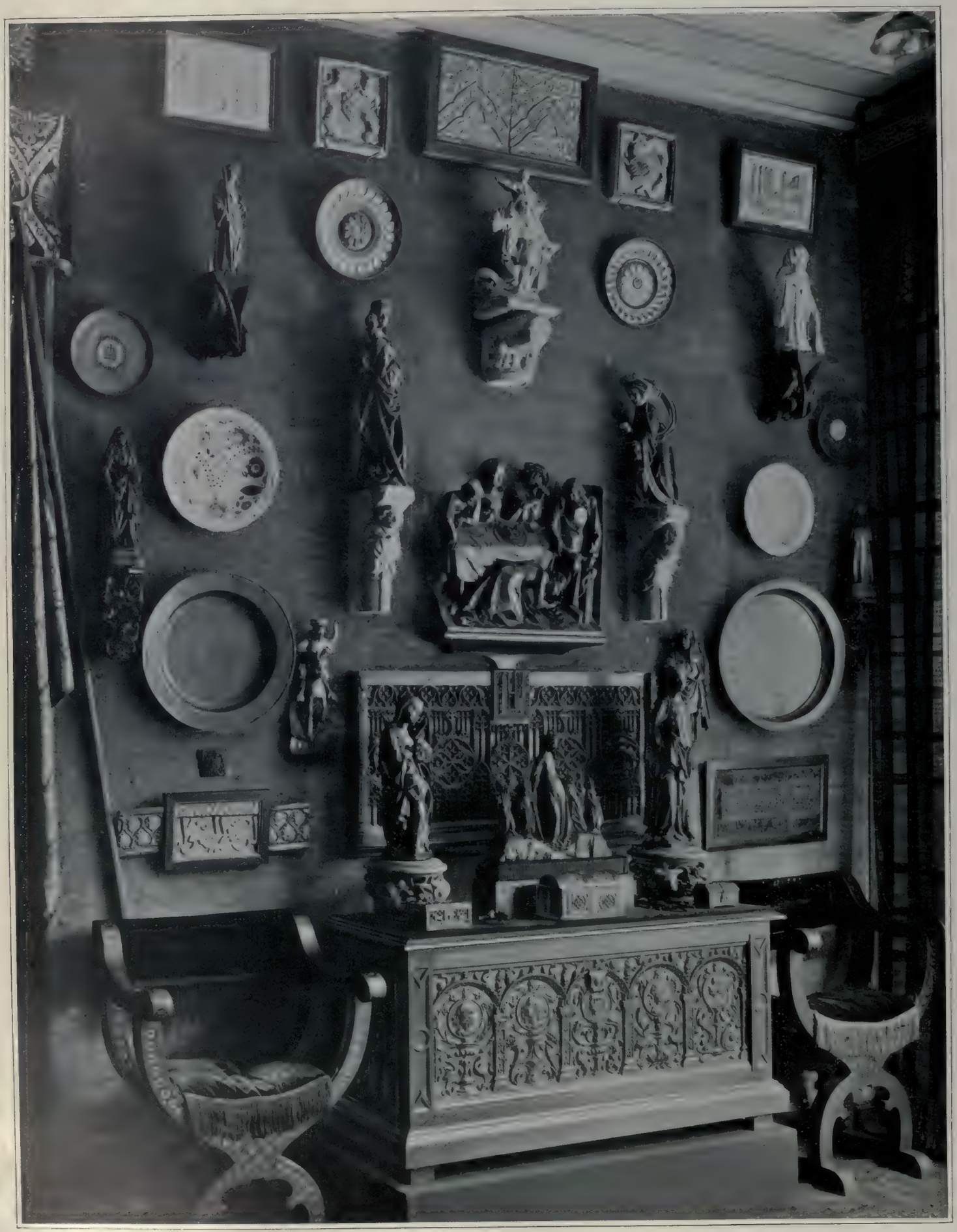
Cela ne vaut-il pas le *testament?* Et n'est-il point vrai que cette maligne et spirituelle personne, avec son scepticisme et, pour trancher le mot, son cynisme, cette grand'mère de Louis-Philippe, roi des Français, qui fut le roi bourgeois, relie, comme il convient, Philippe-Égalité à son aïeul le Régent et représente, au naturel, le caractère et les mœurs de la duchesse de Berry?

Pourtant, en ce portrait qui peut être de 1743 ou des premiers mois de 1744 — celui de Stockholm est daté de 44 et a paru à l'Exposition de 1745 — donc, exécuté tout de suite après le mariage de la princesse, ce n'est point la duchesse d'Orléans du *testament* que l'on devine, — des trente-trois ans de celle-là, le marquis de Polignac avait, paraît-il, un délicieux portrait en récollet — mais ce sont ses dix-huit ans qu'on savoure, c'est la duchesse de Chartres du *Pari* que l'on soupçonne et l'espièglerie du geste si audacieusement imprévu fait qu'on pardonne presque la brutalité du sous-entendu. Aussi bien que ne pardonnerait-on à ces yeux, ces épaules, ces mains et tout cet être? — N'est-ce pas, Monsieur?

C. D.

J.-M. NATTIER. — LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON-CONTI, DUCHESSE D'ORLÉANS

(Ancienne collection de la Baronne de Gartempe)



ENSEMBLE D'UN PANNEAU
(Collection de M. Octave Homberg)

DEVANT DE COFFRE EN NOYER. — Art français, XVIe siècle. *Collection de M. Octave Homberg.*

Collection de M. Octave Homberg

Parmi les collections qui se sont formées le plus récemment à Paris, il n'en est guère qui l'aient été avec plus de rapidité que celle de M. Octave Homberg. D'abord vouée exclusivement au culte de l'Orient musulman, par suite du long séjour qu'avait fait M. Homberg à Constantinople, et du goût très vif qu'il avait pris pour les beaux objets de cuivre ou de céramique arabes, la collection s'est enrichie depuis huit ans de remarquables objets du moyen âge que d'heureux hasards y ont amenés. Et ce ne fut pas le fait d'un apport global, tel qu'on le vit chez M. Pierpont Morgan, déterminé par la hâte de former une immense collection, rappelant ces coups d'épervier où le filet ramène un peu de tout, du bon et du pire, le beau brochet, la perche étincelante et le rat mort. Mais ce fut une chasse patiente et obstinée, personnelle surtout, où le rabatteur ne joua aucun rôle, et où il fallut parfois se lever de bon matin, et aller en banlieue à la conquête d'un rare morceau comme la Vierge romane tout à fait digne d'ouvrir la série de nos vieilles sculptures au Musée du Louvre. La réussite infirme donc la plainte des infortunés qui se lamentent sur le malheur des temps présents où les collections d'objets d'art sont impossibles à constituer. Il suffit de bien connaître son terrain de chasse, être rusé, méfiant, car on a affaire à forte partie, et avoir de la décision et du courage avec du coup d'œil et du sang-froid.

PLAQUE D'IVOIRE.
Art byzantin, XIIIe siècle.
(*Collection de M. Octave Homberg.*)

Nous allons donc passer en revue les diverses séries de cette collection intéressante, qui n'en est qu'à ses débuts, où bien des lacunes se trouveront certainement comblées, et où le souci de ne pas laisser échapper un beau morceau expressif, l'emporte sur la préoccupation de poursuivre un ordre dogmatique où

chaque série serait successivement pourvue de ce qui doit en faire l'intérêt historique et archéologique.

* * *

Nous nous occuperons d'abord de notre art du Moyen âge occidental, où la sculpture de pierre et de bois, les ivoires et l'orfèvrerie religieuse vont nous fournir un certain nombre de monuments tout à fait dignes d'occuper un instant notre attention.

La grande sculpture est ici représentée par cette noble figure de Vierge en pierre du XIIe siècle dont je parlais plus haut. De quel ensemble faisait-elle partie? La mutilation des deux bras ne permet guère de le concevoir, si ce n'est que l'avant-bras droit tendant à se relever ébauchait peut-être un geste de la main qui est celui de toutes les représentations de l'Annonciation formulées par la statuaire dès ses premiers bégaiements. Le calme du visage qui n'est pas dépourvu d'une certaine noblesse atteste un art déjà sorti de la raideur et de la sauvagerie des premiers temps romans; une certaine douceur s'y fait même sentir qu'on chercherait en vain dans la Vierge de bois assise du Musée du Louvre ou dans une Vierge de pierre qui vient d'entrer dans la collection de M. Martin Le Roy. Les plis tendent aussi à s'y ordonner savamment, selon des lois rythmées, en chutes harmonieuses, déterminant de régulières ondes sur les jambes depuis les hanches, ou se pressant en petits plis verticaux tuyautés dans la tunique qui tombe droite sur les pieds.

Selon l'indication du vendeur (qui dans une étude plus approfondie, ne saurait être acceptée sans contrôle), cette Vierge proviendrait de l'abbaye de Souvigny, dans l'Allier, qui devint au XVe siècle le Saint-Denis de la Maison de Bourbon, et où se trouvent encore les belles statues funéraires de Louis II de Bourbon et de sa femme Anne d'Auvergne, ainsi que celles de Charles Ier de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne.

VIERGE EN IVOIRE
Art roman français, XIIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

* * *

De cette même provenance de Souvigny serait aussi un admirable chapiteau où des chimères sont accroupies, le visage presque encadré par leurs deux ailes qui se rejoignent, dardant dans l'infini leurs regards énigmatiques, chefs-d'œuvre de plastique où l'art roman s'assouplit en formes simplifiées, abandonnant ses complications et sa foisonnante richesse (d'ailleurs merveilleuses comme en témoigne ce second chapiteau où des aigles debout et les serres enfoncées sur les dos de lions attaquent leurs têtes).

Une charmante statuette de Vierge en marbre, debout, tenant l'Enfant Jésus sur son bras gauche, est un excellent spécimen de notre art du XIVe siècle où s'épanouit la délicieuse candeur de nos imagiers. Les cheveux épandus sous le voile autour du visage, de sa longue main aux doigts fuselés retenant l'Enfant-Dieu assis sur son avant-bras gauche, elle relève de sa main droite son manteau dans ce mouvement du hanchement traditionnel au XIVe siècle qui fait décrire aux plis de l'étoffe cette courbe gracieuse et souple.

Cette petite statuette faisait jadis partie d'une collection telle qu'on n'en reverra jamais, et qui était le but de visites

de dévotion de la part de quelques passionnés d'art du Moyen âge. Profitons de cette occasion pour en dire quelques mots, et pour que le souvenir n'en soit pas à jamais perdu. Celui qui l'avait formée, M. Micheli, fut pendant longtemps chef de l'atelier de moulages du Musée du Louvre. Ses travaux de pratique l'avaient intéressé aux monuments, et toutes ses ressources, sans doute assez modestes, passaient à acquérir des objets de petite dimension qui n'étaient peut-être à ses yeux que la menue monnaie des grands monuments dont son métier était d'exécuter de bons croquis. Mais l'homme avait un goût d'une sûreté surprenante, et ce qu'il sut réunir comprenait une série de chefs-d'œuvre de petite sculpture

ANGE EN IVOIRE
Art espagnol, XIVe siècle

VIERGE EN IVOIRE
Art français, XIIIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

VIERGE EN IVOIRE
Art [illegible]

et d'ivoire qui constituerait aujourd'hui une merveilleuse salle de musée. Pourquoi tout cela ne sera-t-il jamais au Louvre ? Nous sommes seuls quelques-uns à le savoir et à le déplorer. La ville d'Anvers en tirera quelque jour une grande gloire, car la collection achetée tout entière il y a dix ans par le chevalier Van den Berg, est aujourd'hui classée et présentée dans un petit hôtel que la mère du regretté amateur léguera comme musée particulier à la ville d'Anvers.

En dehors de cette précieuse statuette de Vierge en marbre provenant de la collection Micheli, il nous restera à citer deux petites figures agenouillées de moines en prières, où s'affirme le souci de réalisme du siècle suivant.

* * *

La sculpture de bois se recommande ici par deux fragments de retables, dont l'un est vraiment exceptionnel. L'épisode représenté est celui qui est relaté dans l'Évangile selon saint Luc : « Un des Pharisiens pria Jésus de manger chez lui, et il entra dans la maison de ce Pharisien et se mit à table. Il y avait dans la ville une femme de mauvaise vie qui, ayant su que Jésus était à table, apporta un vase d'albatre plein d'huile odoriférante. Et se tenant à ses pieds en pleurant, elle se mit à les arroser de ses larmes, et les essuyait avec ses propres cheveux, et lui baisait les pieds, et les oignait de cette huile odoriférante. » La scène est ici d'un réalisme strict; nous sommes en pays flamand en plein xve siècle où l'on a peu souci d'idéalisme. Les types attablés devant ce cuissot de chevreuil y sont pris au vif de la nature. L'un d'eux, épais et gras, se cure grossièrement les dents avec son couteau ; un autre, accoudé à la table, regarde d'un air goguenard la pécheresse agenouillée aux pieds du Christ; il est, celui-ci, d'une étonnante verve et le morceau est savoureux. En dehors de la silhouette générale, d'une justesse surprenante d'attitude, les deux mains, dont l'une serre nerveusement le bord de la table, sont d'une habileté de métier véritablement admirable. La pécheresse elle-même est d'une

CHAPITEAU DE PIERRE
Art français roman. — XIIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

CHEF RELIQUAIRE EN CUIVRE REPOUSSÉ ET DORÉ
Art limousin — XIIIe-XIVe siècles
(Collection de M. Octave Homberg)

grande vulgarité, bien que le mouvement d'élan et d'amour soit expressif et beau. Seul le Christ ici, avec son corps amaigri et son visage exténué, nous arrache un instant à ce milieu vulgaire et grossier. Outre ces qualités rares, ce morceau de sculpture est d'une couleur incomparable. La polychromie que le temps a évidemment harmonisée en est charmante, et les ors brunis par l'usure y sont parvenus à cet état de richesse apaisée qui est la plus belle des patines.

L'autre fragment de retable représentant une sainte Ursule, dont la stature accuse une flagrante disproportion avec les personnages qui l'entourent, très bon morceau également, ne saurait faire oublier la beauté du précédent fragment.

Un seul meuble représente ici l'art des huchiers de

STATUETTE DE SAINT ÉTIENNE (cuivre doré)
fin du XIIIe siècle

CROSSE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE LIMOGES
fin du XIIIe siècle

LION EN CUIVRE DORÉ. — BASE DE CHASSE (Art roman)

[illegible]
Art limousin. — [illegible]

(COLLECTION DE M. OCTAVE HOMBERG)

PLAQUE D'ÉVANGÉLIAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE LIMOGES
XIIIe SIÈCLE
(Collection de M. Octave Homberg)

PLAQUE D'ÉVANGÉLIAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE LIMOGES
Fin du XIIIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

notre Renaissance, mais il est de tout premier ordre. Je ne crois pas qu'il soit possible d'interpréter dans le bois avec plus de finesse et de grâce, tous les éléments décoratifs fournis par la décoration monumentale contemporaine. Ces médaillons enfermant des bustes d'hommes casqués ou laurés et de femmes; les vasques qui les portent avec la disposition symétrique des oiseaux affrontés, des cornes d'abondance ou des rinceaux; les pilastres à arcatures isolant chaque motif, tout cela se retrouverait presque exactement dans les sculptures d'un Jean Goujon. Le modelé très ferme en est si adouci en son léger relief qu'on est tenté de le caresser de la main. C'est là un panneau admirable, qui, comme les deux autres latéraux, sont malheureusement privés des montants qui leur étaient contemporains.

SAINTE URSULE
Fragment de retable en bois polychromé. — Art flamand, XVe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

La petite série d'ivoires de la collection Homberg débute

MARIE-MAGDELEINE AUX PIEDS DU SAUVEUR
Fragment de retable en bois polychrome. — Art flamand, XVe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

CHRIST EN CROIX
Art français. — Ivoire arraché à la couverture d'une bible datée de 1340
(Collection de M. Octave Homberg)

par une plaque représentant la Crucifixion entre la Vierge et saint Jean, selon la donnée traditionnelle à laquelle se sont conformés les artistes de Byzance. D'une sculpture très précise, sans sécheresse ni maigreur, les deux figures debout de chaque côté de la croix, dans l'allongement des corps, et leur style assez banal, semblent dater de l'époque où l'art byzantin ayant atteint son développement complet, ne pouvait plus que décliner. En la datant du XIIIe siècle nous ne pensons pas être très loin de la vérité.

Un hasard aussi heureux que celui qui fit entrer tout récemment dans la Collection la Vierge romane de pierre, y amena un groupe d'ivoire de même époque d'une assez grande rareté. C'est une Vierge assise sur une sorte de banc, de plus de dignité que de grâce, tenant assis sur son genou l'Enfant Jésus qui de sa main droite se tient au voile de sa mère. La pièce est solidement construite ; la Vierge dans sa massivité ne manque pas d'une certaine grandeur.

Trois ivoires du XIVe siècle sont très caractéristiques, une petite statuette de Vierge debout et tenant l'Enfant dans un mouvement assez semblable à celui de la Vierge de marbre de la collection Micheli que nous décrivions plus haut, a, sinon plus de charme, du moins plus d'élégance et de sveltesse. Elle tient une place très honorable dans la série nombreuse des Vierges d'ivoire de ce moment. — Une figure d'applique, dont la partie inférieure manque malheureusement, représente un ange sculpté dans un morceau d'ivoire que sa polychromie disparue a laissé imprégné d'une couleur chaude, d'un pourpre éteint. Son visage large, au front bas, encadré de cheveux bouclés qui ne couvrent pas la nuque, le différencie des mêmes figures de notre art français ; c'est là vraisemblablement une figure qui fit partie d'un monument important de l'art espagnol au XIVe siècle. — Enfin, une très belle figure de Christ crucifié permet de juger ce que cette représentation si vulgarisée trois siècles plus tard, aura perdu alors de dramatique et d'émouvant, pour ne plus être qu'un exercice de métier, dépourvu de tout caractère expressif. La tête penchée sur l'épaule droite, avec ses yeux clos, sa bouche douloureuse et son nez pincé, indique assez que le dernier souffle s'est exhalé de cette poitrine amincie par la souffrance. L'étoffe qui ceint les reins tombe en admirables plis, si simples et si souples jusqu'à ses genoux. Il y a de l'art dans cet ivoire, et du plus grand, et la Bible de 1340, à la couverture de laquelle il fut arraché, portait ainsi une image d'une grande beauté. L'on ne saurait trop déplorer des attentats de ce genre, qui disloquent à tout jamais des monuments dont l'intégrité devrait être respectée.

Parmi les quelques monuments d'orfèvrerie religieuse qu'a su réunir M. Homberg, se distingue une pièce tout à fait rare et dont l'intérêt archéologique est grand. C'est un chef reliquaire en cuivre repoussé et doré représentant une figure de femme, dont le crâne, coupé au-dessus du front, s'ouvre à charnière de façon à y introduire les reliques ; les cheveux séparés sur le front entourent la figure de leurs tresses ondées. De caractère assez hiératique, cette face s'éclaire d'un vague sourire énigmatique, comme

celui des statues de l'Acropole. — Ce très intéressant monument, qui doit être rapproché d'un autre assez semblable, faisait il y a quelques années partie de la collection de M. Desmottes, qui les avait acquis tous deux à la vente de la Collection Bouvier d'Amiens. — M. J. Marquet de Vasselot qui les a publiés alors dans les Monuments et Mémoires Piot (2e fascicule du tome IV) les avait très judicieusement rapprochés des masques de tombeaux de même technique, sortis également des ateliers des orfèvres limousins du XIIIe et du XIVe siècle et dont l'un des plus intéressants est certainement celui qu'acquit en 1897 M. le comte Isaac de Camondo à la vente Tollin.

Des mêmes ateliers limousins du XIIIe siècle sont sortis cette charmante statuette de cuivre doré d'un clerc tenant déroulé entre ses mains un phylactère, et cette belle crosse en émail champlevé renfermant dans sa volute les deux personnages de l'Annonciation. — Pour cette crosse dont les émaux sont d'une admirable qualité, nous avons un certificat d'origine. Elle fut découverte en même temps que deux autres (dont l'une fait partie des collections de M. Martin Le Roy) dans un des tombeaux d'abbés qui se trouvaient dans le cloître de l'abbaye de Nieuil près d'Oulmes en Poitou. Des fouilles furent faites dans cinq de ces tombeaux en octobre 1868 par M. Aug. Martineau, alors propriétaire de l'abbaye, en présence de MM. de Rochebrune, Benjamin Fillon et de Montaiglon, dont nous avons conservé les témoignages.

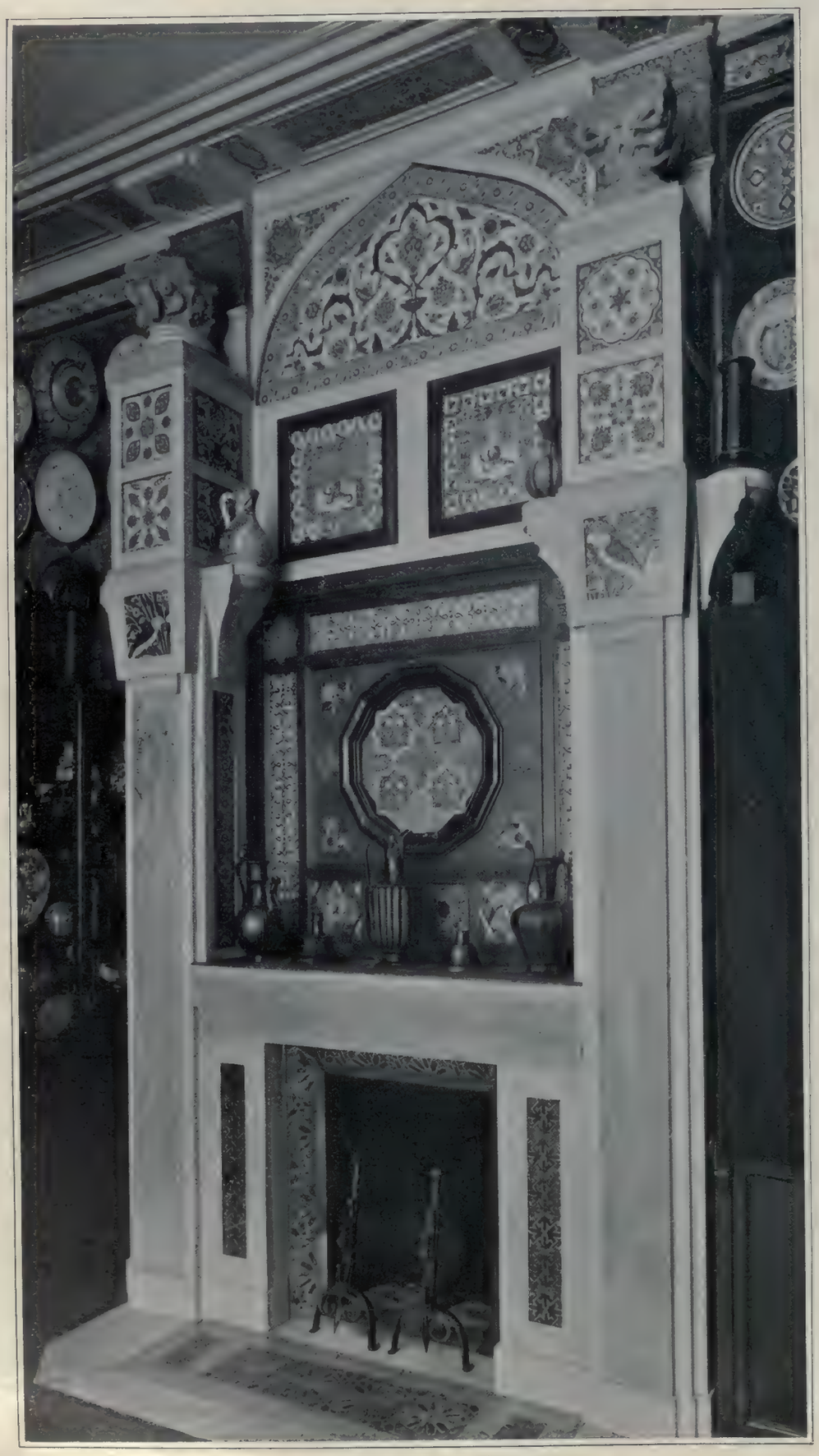
Je ne saurais omettre parmi d'autres objets de fonte de cuivre doré, ce lion accroupi la gueule ouverte, à la crinière stylisée, d'un si beau caractère, qui devait servir de pied à l'un des angles d'une grande chasse d'époque romane — et ce charmant petit saint Étienne, au gracieux visage, d'une grâce si prenante dans ce grand manteau qui l'enveloppe jusqu'aux pieds.

AIGUIÈRE EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Art de Mossoul, XIIIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

Enfin, deux couvertures d'évangéliaires en émaux champlevés nous ramènent encore à ces ateliers limousins du XIIIe siècle dont la réputation allait faire connaître les produits dans les pays les plus éloignés de l'Europe. L'une est décorée d'un Christ bénissant dans la mandorle, exécuté en relief et rapporté sur un fond d'émail semé de rinceaux, avec les quatre symboles d'évangélistes aux angles de la plaque, les têtes seules étant en relief et rapportées sur des corps réservés et gravés.

L'autre plaque, décorée d'un Christ en croix entre la Vierge et saint Jean — les figures seules étant en relief sur des corps gravés et réservés sur un fond d'émail — est très riche de couleur et parfaite de réussite de cuisson.

Enfin, toute une série très nombreuse de plombs repoussés et ciselés des XVe et XVIe siècles m'a fourni les éléments de quelques reproductions tout à fait amusantes. Ce sont des enseignes de pèlerinage qu'on vendait à la porte des abbayes ou des églises, absolument comme on vend aujourd'hui des scapulaires ou des médailles au Sacré-Cœur de Montmartre ou à Notre-Dame de Lourdes. On a retrouvé beaucoup de ces petits plombs dans la Seine, à la traversée de Paris et de Rouen ; et nul doute que le sol ou le lit de la rivière n'en conservent encore un



ENSEMBLE DE CARREAUX DE REVÊTEMENT
Ateliers de Damas, de Perse et d'Espagne. — XIVe-XVe siècles
(Collection de M. Octave Homberg)

grand nombre. Le musée de Cluny en a une importante suite, et l'on peut supposer que la fabrication de ces menus objets fut très généralisée, quand on sait que le British Museum en a formé une grande collection trouvée dans les boues de la Tamise et tout à fait semblables aux nôtres. Il n'a pas échappé à M. Homberg que ces petites choses, sans prétention artistique, vrais objets de bazar, pouvaient présenter un sérieux intérêt iconographique par le rapprochement qu'on peut faire de leurs représentations avec celles d'arts plus élevés. L'étude des types et des costumes pas plus que celle des sujets n'y est à négliger.

* * *

La collection d'objets orientaux de M. Homberg est une des plus remarquables qu'il y ait actuellement à Paris. La série des carreaux de revêtement disséminée un peu partout dans les antichambres de l'hôtel de la rue Murillo, et sur les murs de la salle même a ses plus beaux spécimens encastrés dans la grande cheminée de pierre blanche, qui en forme le fond, et s'y harmonisent délicieusement.

Parmi les pièces de céramique qui remplissent les deux vitrines, nous n'aurions que l'embarras du choix, car presque tous les ateliers, les primitifs, ceux de Rakka sur l'Euphrate, les Persans avec leurs céramiques à reflets, ceux de Damas, ceux de Syrie ou d'Égypte, ceux d'Asie Mineure, de Koutayeh, de Constantinople sont ici représentés par des pièces de choix. Je ne m'arrêterai qu'à celles qui ont pu être reproduites dans cette livraison. Deux beaux plats de Damas, avec le splendide décor floral où les tiges des tulipes, des jacinthes et des pivoines s'entremêlent selon un rythme parfait, avec ces beaux accords des deux bleus et des violets qui sont le caractère harmonique de cette céramique, sont des spécimens remarquables de ces ateliers.

La collection de verres arabes est riche surtout en petits vases et en godets recouverts d'une merveilleuse irisation. Bien que la

VERRES ARABES DE SYRIE ET D'ÉGYPTE. — XIVe ET XVe SIÈCLES
(Collection de M. Octave Homberg)

PLATS DE RHODES
XVIe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

forme de ces godets ait pu laisser supposer qu'ils servaient à contenir l'huile dans les anneaux de suspension des luminaires de mosquées, il est plus vraisemblable de supposer que leur irisation provient de leur séjour dans le sol ou les tombeaux, où, comme aux temps antiques, on les déposait à côté de la dépouille même du mort pour lequel ils étaient une réserve d'eau ou de parfums. D'ailleurs il est certain qu'on a retrouvé beaucoup de ces petits vases dans des tombeaux découverts sur les confins de la Crimée et du Caucase. L'un d'eux décoré de deux belles frises d'inscription porte un bandeau circulaire de petites perles de verre au centre ; un autre, d'un type tout à fait rare, porte des petits anneaux de

DEUX PLATS DE FAÏENCE DE DAMAS
XVe siècle
(Collection de M. Octave Homberg)

FRAGMENT D'UN GRAND TAPIS PERSAN

XVIe SIÈCLE

(Collection de M. Octave Homberg)

PLOMBS REPOUSSÉS
Art français. — XIVe et XVe siècles
(Collection de M. Octave Homberg)

verre suspendus à des crochets adhérents à la panse même de la pièce. Une bouteille porte même des médaillons écussonnés de la coupe, armoirie qu'on retrouve sur de nombreuses pièces égyptiennes. Toutes ces pièces remarquables semblent antérieures par leur caractère aux grandes lampes de mosquées portant des noms d'émirs ou de sultans des XIVe et XVe siècles.

Les cuivres incrustés d'or ou d'argent sont nombreux dans la collection Homberg, et quelques-uns sont même des pièces tout à fait exceptionnelles. La splendide aiguière, que nous publions ici pour la première fois, est un des plus beaux objets que nous ait transmis l'art des incrusteurs de cuivre de Mossoul au XIIIe siècle. On y retrouve cette décoration si caractéristique de l'oiseau en ronde bosse à la naissance supérieure de l'anse, et du lion en fort relief gravé et ciselé au col, que nous avons constatée dans le grand chandelier de la collection Piet Lataudrie, ou les deux grandes aiguières du duc de Blacas, aujourd'hui au British Museum. La panse à pans coupés est couverte de scènes tout à fait charmantes de chasse, de jeu ou de musique. Deux grands plateaux nous donnent des noms de sultans, l'un d'un sultan rassoulide du Yemen de la fin du XIIIe siècle, l'autre d'un sultan d'Égypte du milieu du XIVe siècle.

PLOMBS REPOUSSÉS
Art français. — XIVe et XVe siècles
(Collection de M. Octave Homberg)

Sur l'un des murs de la salle est tendu enfin un grand fragment de tapis où éclate le génie décoratif des tisserands d'Ispahan au XVIe siècle. La rosace centrale renferme un décor fort curieux d'ailes mêlées à des fleurs stylisées. Tout autour s'attaquent des bêtes, des fauves terrassant des bœufs, des lions en arrêt sur des gazelles. La large bordure renferme de splendides formes d'oiseaux et de fleurs.

Je n'ai pu en cette rapide étude que citer quelques-uns des plus beaux objets de la collection orientale de M. Homberg, ne pouvant revenir de nouveau sur ceux que, avec sa bonne grâce habituelle, il avait consenti à prêter à l'exposition des Arts musulmans en avril 1903, et qui ont été reproduits dans la livraison des *Arts* de même date. C'est là que, pour plus ample étude, il faudrait les rechercher.

GASTON MIGEON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS

TROISIÈME ANNÉE — 1904

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

Musée du Louvre. — Les Accroissements des Musées. — Le Legs Cottier. — Article de M. Jean Guiffrey. — Reproductions d'œuvres de Decamps, E. Delacroix, J. Verspronck, nº **25**, p. 1.

— *Le Legs Arthur de Rothschild.* — Article de M. Jean Guiffrey. — Reproductions d'œuvres de Backhuysen, Greuze, Hobbema, Ruysdael, Téniers, Wouwerman, nº **27**, p. 1.

— *Le Legs de S. A. I. la princesse Mathilde.* — Article de M. Frédéric Masson. — Reproductions d'œuvres de Roslin, Th. Reynolds, H.-V. Danloux, Ecole espagnole du xviiᵉ siècle, nº **29**, p. 1.

— *Le Retable du Parlement de Paris.* — Article de M. Jean Guiffrey. — Reproductions du Retable, nº **35**, p. 9.

— *Le Legs Albert Bossy.* — Articles de M. Paul Leprieur. — Reproductions d'œuvres de l'École florentine, seconde moitié du xvᵉ siècle; tapisserie française, fin du xvᵉ siècle; statuette en bois, art français, seconde moitié du xvᵉ siècle; statue en bois, début du xivᵉ siècle; statuette en bois, ateliers de Bruxelles, seconde moitié du xvᵉ siècle; statuette en marbre, École de la Loire, début du xviᵉ siècle, nº **35**, p. 13.

— *Portrait de femme,* de l'Ecole française du xvᵉ siècle; reproduction du tableau et lettre, nº **36**, p. 29.

Musée de Saint-Quentin. — La Tour au Musée de Saint-Quentin. — Article de M. Frédéric Masson. — Reproductions de pastels de La Tour, nº **34**, p. 26.

Musée National de Florence. — La Collection Carrand. — Articles de M. Gerspach. — Reproductions d'œuvres de Venise, xvᵉ et xviᵉ siècles; Lombardie, xvᵉ siècle; Toscane, xvᵉ et xviᵉ siècles; Flandres, xvᵉ siècle; Limoges, xiiiᵉ et xviᵉ siècles; France, xiiiᵉ, xivᵉ et xviᵉ siècles; Sienne, xivᵉ siècle; Allemagne, xiiᵉ et xivᵉ siècles; Italie, xivᵉ et xviᵉ siècles; Ombrie, xviᵉ siècle; Orient, viiiᵉ siècle; et d'objets d'art, bijoux et ivoires, nº **31**, p. 1 et nº **32**, p. 1.

Musée de Naples. — Tapisseries tissées d'après les cartons de Van Orley, représentant les épisodes de la bataille de Pavie. — Article de M. Antonino Pais. — Reproductions de tapisseries du Musée de Naples et de dessins du Musée du Louvre, par Bernard Van Orley, nº **25**, p. 17.

Musée de Berlin. — Statuettes de bronze italiennes récemment acquises. — Article de M. W. Bode. — Reproductions d'œuvres de Lorenzo Ghiberti, Donatello, Ecole florentine, fin du xvᵉ siècle, A. Riccio, Pier Giacomo Ilario, dit Antico, François Duquesnoy, Maître A. C., Antonio Rossellino, nº **29**, p. 9.

Musée Wallace (Londres). — Articles de M. Emile Molinier. — Vues de salles et reproductions d'objets mobiliers français, nº **27**, p. 20; nº **29**, p. 24; nº **33**, p. 23, et nº **36**, p. 49.

COLLECTIONS

La Collection de M. Jean Dollfus. — Articles de M. Arsène Alexandre. — Reproductions d'œuvres de Jérome Bosch, dit Van Aken, H. Daumier, Dello Delli, J.-G. Drouais, Chardin, Corot, Fragonard, Géricault, Largillière, Lawrence, Stephan Lochner dit Maître Etienne de Cologne, Millet, Roger van der Weyden, de l'Ecole flamande du xvᵉ et du xviᵉ siècle, de l'Ecole florentine du xvᵉ siècle, de panneaux d'ensemble et d'une grande tapisserie tissée d'après les cartons de Roger van der Weyden, nº **25**, p. 6 et nº **26**, p. 1.

La Collection de M. le marquis de Biron. — Le Château de Biron — Les Sculptures. — Article de M. Paul Vitry. — Reproductions de sculptures et de vues du château, nº **27**, p. 8.

Collection de M. le baron de Schlichting. — Le Martyre de saint Jean l'Evangéliste, de Cornelis Engelbrechtsz. — Article de M. Jean Guiffrey. — Reproductions du *Martyre de saint Jean l'Evangéliste,* de Cornelis Engelbrechtsz, nº **30**, p. 10.

Ancienne Collection Hochon. — Broderies religieuses. — Article de M. Gaston Migeon. — Reproductions de broderies, nº **30**, p. 10.

La Collection Albert Bossy. — Article de M. Paul Leprieur. — Reproductions d'œuvres de l'Ecole de Fontainebleau, Ecole de Cologne, Ecole florentine, Ecole flamande, de tapisseries, statuettes, statues, bois, nº **35**, p. 13.

La Collection de M. Jacques Doucet. — Pastels et Dessins. — Article de M. Maurice Tourneux. — Reproductions d'œuvres de Rosalba Carriera, A. Watteau, M.-Q. de La Tour, H. Fragonard, J.-B. Perronneau, J.-M. Moreau dit le jeune, A. de Saint-Aubin, G. de Saint-Aubin, J.-A. Portail, F. Boucher, J.-B. Greuze, P.-A. Baudouin, nº **36**, p. 1.

La Collection de M. Octave Homberg. — Article de M. Gaston Migeon. — Reproductions d'œuvres de l'art français, xiiᵉ, xivᵉ et xviᵉ siècles; art byzantin, xiiᵉ siècle; art roman français, xiiᵉ siècle; art espagnol, xivᵉ siècle; art limousin, xiiᵉ et xivᵉ siècles; Limoges, xiiiᵉ siècle; art flamand, xvᵉ siècle; art de Mossoul, xiiiᵉ siècle; ateliers de Damas, de Perse et d'Espagne, xivᵉ-xvᵉ siècles; verres arabes de Syrie et d'Egypte, xivᵉ et xvᵉ siècles; plats de Rhodes, xvᵉ siècle; faïence de Damas, xvᵉ siècle; tapis persan, xvᵉ siècle; plaques représentant art français, xivᵉ et xvᵉ siècles, nº **36**, p. 12.

EXPOSITIONS

Exposition des Primitifs français. — Article de M. Paul Vitry. — Reproductions d'œuvres de l'Ecole française du xiiᵉ siècle, Girard d'Orléans, Ecole du midi de la France, Ecole de Paris, Jean Malouel (attribué à), Henri Bellechose (attribué à), Maître de Flémalle (attribué au), Jean Fouquet, Jean Bourdichon, Ecole de Touraine, Le Maître de Moulins, Ecole d'Avignon, Enguerrand Charenton, Ecole française, milieu du xvᵉ siècle, Ecole provençale, Nicolas Froment, Ecole de l'Est, Ecole française, fin du xvᵉ siècle, Ecole française, début du xvᵉ siècle, Ecole française, xvᵉ siècle, Corneille de Lyon, nº **28**, p. 1.

— *Le « Roi de Bourges » à l'Exposition des Primitifs français.* — Article de M. Paul Vitry. — Reproduction du « *Roi de Bourges* », haut relief en argent doré, appartenant à M. Georges Hoentschel, nº **30**, p. 12.

— *L'Exposition des Primitifs français.* — *Lettre ouverte.* — Un Abonné, nº **31**, p. 33.

Les Expositions d'Art siennois à Sienne et à Londres. — Articles de M. André Pératé. — Reproductions d'œuvres de l'Ecole siennoise, xivᵉ et xvᵉ siècles, Giovanni di Paolo, Sassetta, Pietro, Stefano di Giovanni dit Sassetta, Vecchietta, Matteo di Giovanni, Benvenuto di Giovanni, Ecole de Toscane, xvᵉ siècle, Matteo Balducci, Girolamo di Benvenuto, Guidoccio Cozzarelli, Bernardino Fungai, Andrea di Niccolo, Jacopo della Quercia, Giacomo Pacchiarotto, Neroccio di Landi, Maître inconnu du xvᵉ siècle, Giovanni Cozzarelli, Maître de Benedetto da Majano, Maître de Mino da Fiesole, Lorenzo di Mariano, Francesco d'Antonio, Ugolino di Vieri, Lando di Pietro, nº **33**, p. 1, et nº **34**, p. 10.

Les Salons de 1904. — Société Nationale des Beaux-Arts. — Article de M. Maurice Hamel. — Reproductions d'œuvres de L. Anquetin, Eugène Carrière, J.-F. Raffaëlli, Charles Cottet, Frits Thaulow, Blanche, De la Gandara, Whistler, L. Chialiva, L. Simon, Lhermitte, La Touche, n° **29**, p. 13.
— *Société des Artistes français.* — Article de M. Maurice Hamel. — Reproductions d'œuvres de Jules Lefebvre, Harpignies, J. Bail, Paul Chabas, F. Humbert, T. Robert-Fleury, Henri Martin, J.-P. Laurens, Mlle H. Dufau, n° **30**, page 1.
Le Salon d'Automne 1904. — Article de M. Maurice Hamel. — Reproductions d'œuvres de Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, John Lavery, Toulouse-Lautrec, A. Renoir, n° **35**, p. 32.

ESSAIS BIOGRAPHIQUES

J.-L. Gérome. — Article de M. Frédéric Masson, n° **26**, p. 17.
— *Notes et fragments de J.-L. Gérome*, n° **26**, p. 22. — Reproductions d'œuvres de J.-L. Gérome, n° **26**, p. 17.
La Princesse Mathilde, artiste et amateur. — Article de M. Frédéric Masson. — Reproductions d'œuvres de Roslin, F. Guardi, Hall, J.-B. Tiepolo, Reynolds, F. Pourbus, J. Verspronck, H.-V. Danloux, Ecole espagnole du xviie siècle, Tapisserie du xvie siècle, n° **29**, p. 1.
Lenbach, 1836-1904. — Article de M. A. Marguillier. — Reproductions d'œuvres de Lenbach, n° **30**, p. 13.
Fantin-Latour (Souvenirs). — Article de M. Roger Marx. — Reproductions d'œuvres de Fantin-Latour, n° **34**, p. 1.
Nattier. — Un livre de M. Pierre de Nolhac sur J.-M. Nattier. Article de M. Frédéric Masson. — Reproductions d'œuvres de Nattier, n° **35**, p. 1.
Du portrait de la duchesse d'Orléans, née Conti, par J.-M. Nattier, communication signée C. D. et reproduction du tableau, appartenant à M. Eug. Glaënzer, n° **36**, p. 30.

ART DÉCORATIF

Les Origines de l'Art égyptien d'après les fouilles d'Abydos. — Article de M. E. Amélineau. — Reproductions d'œuvres diverses, n° **25**, p. 26.
Ara Pacis Augustæ. — Les Tentatives de reconstitution. — Article de M. Gerspach. — Reproductions de six sculptures, n° **26**, p. 13.
Anciennes Tapisseries des Gobelins. — Collection de Madame Potter Palmer. — Reproductions d'un canapé et de quatre fauteuils, n° **30**, p. 31.
Les Mosquées d'Ispahan. — Article de M. Gervais-Courtellemont. — Reproductions diverses, n° **33**, p. 17.
Un meuble de Salon en ancienne tapisserie de Beauvais. — Article de Tristan d'Estève. — Reproductions de dossiers de fauteuils, d'un canapé et deux fauteuils, n° **35**, p. 27.
Un meuble de Salon en ancienne tapisserie de Beauvais; lettre d'un Abonné et reproduction du *château de Chastellux* (Yonne), n° **36**, p. 29.
Galerie française d'art décoratif. — Article de Maud. — Reproductions d'œuvres de A. Boisseau, Loiseau-Rousseau, F. Faivre, n° **35**, p. 36.

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

Tribune des Arts. — *A propos du tableau l'« Atelier de Michel-Ange au Vatican*, par J.-L. Gérome, N. D. L. R., n° **27**, p. 32.
— *Tableau de Maître inconnu; Sculpture sur bois: « Descente de Croix »; Lettre signée :* Brunck de Freundeck, n° **27**, p. 32.
— *Le Retable de l'Eglise d'Issac-la-Tourette (Puy-de-Dôme). Lettre signée :* René Thorel, n° **27**, p. 33.
— *Réponse à la question posée par M. Brunck de Freundeck*, par Eduard Sack, n° **28**, p. 45.
— *Collection Dutuit ; communication d'un* Correspondant, n° **28**, p. 45.
— *De la protection des œuvres d'art en temps de guerre. — Lettre signée :* De Soncevo, n° **28**, p. 45.
— *A propos d'une fresque « La Vierge et l'Enfant »*, attribuée à Michel-Ange; lettre signée « Un Amateur », n° **29**, p. 31.
— *Jacques-Antoine Vallin (1770-1835).* — Article de M. J. Munier-Jolain. — Reproductions d'œuvres de Vallin, n° **30**, p. 26.
— *L'Exposition des Primitifs français. — Lettre signée :* Un Abonné, n° **31**, p. 33.
Chronique des Ventes, n° **25**, p. 34.
— — n° **26**, p. 34.
La Vente de la Collection Gillot, n° **27**, p. 34
Chronique des Ventes, n° **28**, p. 46.
— — n° **29**, p. 34.
— — n° **30**, p. 34.
— — n° **31**, p. 34.
— — n° **35**, p. 38.
— — n° **36**, p. 50.

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

Van Orley (Bernard). — *Dessins. — Maquettes de Tapisseries* représentant les épisodes de la bataille de Pavie, n° **25**, p. 18 à 25.
G. Voiriot. — *Portrait de J.-M. Nattier*, n° **35**, p. 4.
École florentine, fin du xve siècle. — *David*, bronze, n° **29**, p. 10.
École française, xve siècle. — *Portrait de femme*, n° **36**, p. 29.

TABLEAUX PRÊTÉS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE A L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

Ecole de Paris, xive siècle. — *Parement de Narbonne*, dessin sur soie blanche, n° **28**, p. 4.
Ecole Française, xive siècle. — *Miniature détachée des Heures de Turin*, n° **28**, p. 6.
Jean Malouel (attribué à). — *Le Christ mort soutenu par le Père Eternel et par la Vierge*, n° **28**, p. 7.
Henri Bellechose (attribué à). — *Calvaire et Martyre de Saint Georges*, n° **28**, p. 8.
Jean Fouquet. — *Son portrait*, émail peint, n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Charles VII, roi de France*, n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France*, n° **28**, p. 11.
— *Sainte Marguerite*, miniature du livre d'Heures d'Etienne Chevalier, n° **28**, p. 17.
Le Maitre de Moulins (attribué au). — *Pierre II, duc de Bourbon, et son saint Patron*, n° **28**, p. 22.
Ecole Française, fin du xve siècle. — *Le Christ descendu de la Croix*, n° **28**, p. 40.

LE RETABLE DU PARLEMENT DE PARIS

École française, fin du xve siècle. — *Le Crucifiement du Christ. — Charlemagne, saint Louis et saint Jean-Baptiste. — La Vierge au pied de la Croix*, tableau enlevé de la salle de la 1re chambre de la Cour d'appel et transporté au musée du Louvre, n° **35**, p. 9, 10, 11 et 12.

LEGS COTTIER

Jean Verspronck. — *Portrait de femme*, n° **25**, p. 1.
E. Delacroix. — *Jeune tigre jouant avec sa mère*, n° **25**, p. 2.
— *Hamlet et Horatio*, n° **25**, p. 3.

DECAMPS. — *Les murs de Rome*, n° **25**, p. 4.
— *La Défaite des Cimbres*, n° **25**, p. 5.

LEGS ARTHUR DE ROTHSCHILD

J.-B. GREUZE. — *Les deux Amies*, n° **27**, p. 1.
P. WOUWERMAN. — *Halte de Cavaliers*, n° **27**, p. 2.
D. TÉNIERS. — *Le Cabaret*, n° **27**, p. 3.
J. RUYSDAEL. — *La Route*, n° **27**, p. 4.
BACKHUYSEN. — *La Côte de Scheveningue*, n° **27**, p. 4.
HOBBEMA. — *Ferme sous bois*, n° **27**, p. 5.
D. TÉNIERS. — *Les Joueurs de boules*, n° **27**, p. 6
J.-B. GREUZE. — *L'Effroi*, n° **27**, p. 7.
— *L'Enfant à la poupée*, n° **27**, p. 7.
— *L'Oiseau mort*, n° **27**, p. 7.

LEGS DE S. A. I. LA PRINCESSE MATHILDE

ROSLIN. — *Portrait de l'artiste par lui-même*, n° **29**, p. 1.
SIR TH. REYNOLDS. — *Portrait de femme*, n° **29**, p. 5.
H.-V. DANLOUX. — *Portrait d'homme*, n° **29**, p. 7.
ECOLE ESPAGNOLE, XVIIe siècle. — *Tête d'homme*, n° **29**, p. 8.

DON ALBERT ROSSY

ECOLE FLORENTINE, seconde moitié du XVe siècle. — *Vierge entourée d'Anges*, n° **35**, p. 15.
Tapisserie française, fin du XVe siècle. — *Vasthi refuse de se rendre au festin d'Assuérus*, n° **35**, p. 17.
Saint Etienne, statuette en bois polychromé et doré. — Art français, seconde moitié du XVe siècle, n° **35**, p. 20.
La Vierge et l'Enfant, statue en bois. — Art français, début du XIVe siècle, n° **35**, p. 21.
La Vierge et l'Enfant, statuette en bois. — Ateliers de Bruxelles, seconde moitié du XVe siècle, n° **35**, p. 22.
La Vierge et l'Enfant, statuette en marbre, provenant du château du Bourget (Savoie). — Art de l'Ecole de la Loire, début du XVIe siècle, n° **35**, p. 24.

MUSÉE DU LUXEMBOURG

J.-L. GÉROME. — *Jeunes Grecs faisant battre des Coqs*, n° **26**, p. 23.
FANTIN-LATOUR. — *Son portrait par lui-même*, dessin, n° **34**, p. 2.
— *Portrait de la sœur de l'auteur*, dessin, n° **34**, p. 4.
— *La Nuit*, n° **34**, p. 6.
— *Un Atelier aux Batignolles*, n° **34**, p. 9.

MUSÉE DE CLUNY

ECOLE DE PARIS. — XIVe siècle. *Mitre en soie blanche* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 4.

MUSÉE DE VERSAILLES

J.-M. NATTIER. — *La Marquise de Pompadour*, n° **35**, p. 2.
— *Madame Louise de France*, n° **35**, p. 3.
— *Madame Victoire de France*, n° **35**, p. 7.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GIRARD D'ORLÉANS. *Portrait de Jean le Bon* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 2.

MUSÉE D'AIX-EN-PROVENCE

MAITRE DE FLÉMALLE (attribué au). — *Vierge glorieuse entre saint Pierre et saint Augustin* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 9.

MUSÉE CALVET (AVIGNON)

ECOLE D'AVIGNON, XVe siècle. — *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg*, n° **28**, p. 26.
ECOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — *Vierge et Donateur adorant l'Enfant*, n° **28**, p. 37.
ECOLE PROVENÇALE, fin du XVe siècle. — *Saint Michel*, n° **28**, p. 38.

MUSÉE DE LYON

ÉCOLE FRANÇAISE. — Début du XVIe siècle. *Portrait de Guillaume de Montmorency*, n° **28**, p. 41.

MUSÉE DE PAU

FANTIN-LATOUR. — *La Danse* (Souvenirs sur Fantin-Latour), n° **34**, p. 8.

MUSÉE DE PUY

ECOLE FRANÇAISE. — XVIe siècle. *Portrait de Henri II* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 43.

MUSÉE DE SAINT QUENTIN

LA TOUR (M.-Q. DE). — *Portrait de Dupeuche*, n° **34**, p. 26.
— *Mademoiselle Fel*, n° **34**, p. 27.
— *Portrait de Louis de Silvestre le jeune*, n° **34**, p. 28.
— *Inconnue*, n° **34**, p. 29.
— *Le Duc de Bourgogne*, n° **34**, p. 30.
— *Inconnue*, n° **34**, p. 31.
— *Madame Masse*, n° **34**, p. 32.
— *Jeune Fille*, n° **34**, p. 33.

MUSÉE DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

ECOLE D'AVIGNON, XVe siècle. — *Vierge de Pitié avec un Donateur*, n° **28**, p. 27.
CHARONTON (ENGUERRAND). — *Le Triomphe de la Vierge* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 28.
— *Le Triomphe de la Vierge*, détail (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 29.

CATHÉDRALE D'AIX-EN-PROVENCE

ECOLE PROVENÇALE. — XVe siècle. *Légende de saint Mitre* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 31.
NICOLAS FROMENT. — *Le roi René et ses patrons*, volet gauche du triptyque du « Buisson ardent » (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 32.
— *La reine Jeanne de Laval et ses Patrons*. — Volet droit du triptyque du « Buisson ardent » (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 32.
— *Le Buisson ardent*, triptyque (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 33.

EGLISE DE LA MADELEINE (AIX-EN-PROVENCE)

ECOLE FRANÇAISE. — Milieu du XVe siècle. *L'Annonciation* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 30.

EVÊCHÉ D'AUTUN

LE MAITRE DE MOULINS. — *La Nativité avec le cardinal Rolin en donateur* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 11.

GRAND SÉMINAIRE (AVIGNON)

NICOLAS FROMENT (attribué à). — *Saint Siffrein* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 35.

EGLISE D'ISSAC-LA-TOURETTE (PUY-DE-DÔME)

Retable de l'église d'Issac-la-Tourette (côté droit de l'église), n° **27**, p. 33.

EGLISE SAINT-ANTOINE (LOCHES)

ECOLE DE TOURAINE. — *Triptyque de la Chartreuse du Liget* (panneau de gauche) (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 18.
— *Triptyque de la Chartreuse du Liget* (panneau de droite) (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 18.
— *Triptyque de la Chartreuse du Liget* (panneau central) (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 19.

CATHÉDRALE DE MOULINS

LE MAITRE DE MOULINS. — *Pierre de Bourbon, Anne de Beaujeu et leur fille Suzanne*, volets d'un triptyque (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 24.
— *La Vierge glorieuse*, partie centrale du triptyque (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 25.
— *L'Annonciation* (grisaille). Revers des volets du triptyque (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 44.

MUSÉE D'ANVERS

JEAN FOUQUET. — *La Vierge et l'Enfant*, partie droite du triptyque de Melun (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 13.
— (attribué à). — *Portrait d'homme inconnu* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 15.

MUSÉE DE BRUXELLES

LE MAITRE DE MOULINS. — *Vierge adorant l'Enfant* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 20.

MUSÉE WALLACE, A LONDRES

Pendule en bronze doré, mouvement de Lepaute, règne de Louis XVI, n° **27**, p. 20.
Grande Bibliothèque en marqueterie de métal et d'écaille, style de Boulle, XVIIIe siècle, n° **27**, p. 21.
Secrétaire en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques de porcelaine de Sèvres, fin du règne de Louis XV, n° **27**, p. 22.
Vue de la Salle XIX, 1er étage, n° **27**, p. 23.
Petit Bureau ovale, en marqueterie, par Riesener, règne de Louis XVI, n° **27**, p. 24.
Commode ornée de bronzes dorés, par Jacques Caffieri, règne de Louis XV, n° **27**, p. 25.
Petit Secrétaire en marqueterie, orné d'une plaque de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI, n° **27**, p. 26.
Grand Bureau plat en marqueterie de cuivre et d'écaille, atelier de Boulle, commencement du XVIIIe siècle, n° **27**, p. 27.
Cabinet en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques de porcelaine de Sèvres, par Martin Carlin, règne de Louis XVI, n° **27**, p. 28.
Commode en marqueterie, ornée de bronzes dorés, règne de Louis XV, n° **27**, p. 29.
Petite Commode en laque, ornée de bronzes dorés, milieu du XVIIIe siècle, n° **27**, p. 30.
Encoignure en marqueterie, ornée de bronzes dorés, par Riesener, règne de Louis XVI, n° **27**, p. 31.
Cartel en bronze doré, par Charles Cressent, époque de la Régence, n° **27**, p. 31.
Pendule en bronze ciselé et doré, par Boizot et Gouthière, année 1771, n° **29**, p. 24.
Table en porphyre, montée en bronze doré, attribuée à Gouthière, règne de Louis XVI, n° **29**, p, 25.
Horloge et Gaine en marqueterie, par André-Charles Boulle, époque de Louis XIV, n° **29**, p. 26.
Vue de la Salle XVI, 1er étage, n° **29**, p. 27.
Vue de la Salle XV, 1er étage, n° **29**, p. 28.
Table à ouvrage en marqueterie, ornée de bronzes et de plaques de Wedgwood, règne de Louis XVI, n° **29**, p. 29.
Petit Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes et de plaques de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI, n° **29**, p. 30.
Commode en bois de violette, ornée de bronzes dorés, par Charles Cressent, époque de la Régence, n° **33**, p. 23.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par J.-F. Leleu, fin du règne de Louis XV, n° **33**, p. 24.
Vitrine de la Salle XII, orfèvrerie et bijoux, n° **33**, p. 25.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par J.-F. Riesener, fin du règne de Louis XV, n° **33**, p. 26.
Vue de la Salle III, rez-de-chaussée, n° **33**, p. 27.
Commode en marqueterie, ornée de bronzes dorés, style d'André-Charles Boulle, époque de Louis XVI, n° **33**, p. 28.
Grande Armoire en marqueterie, style d'André-Charles Boulle, époque de Louis XVI, n° **33**, p. 29.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par Claude-Charles Saunier, fin du règne de Louis XV ou commencement du règne de Louis XVI, n° **33**, p. 30.
Pendule en bronze en partie doré, règne de Louis XVI, n° **33**, p. 31.
Candélabre en bronze noir et en bronze doré, attribué à Gouthière, commencement du règne de Louis XVI, n° **33**, p. 32.
Table à ouvrage, ornée de plaques de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI, n° **33**, p. 32.
JEAN DE COURT. — *Portrait de Marguerite de France, duchesse de Savoie*, émail peint, art français, 1555, n° **36**, p. 49.

MUSÉE DE COPENHAGUE

TOCQUÉ. — *Portrait de Jean-Marc Nattier*, n° **35**, p. 2.

MUSÉE DE STOCKHOLM

J.-M. NATTIER. — *Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans*, **35**, p. 1.

MUSÉE DE BERLIN

JEAN FOUQUET. — *Étienne Chevalier et son patron saint Étienne*, partie gauche du diptyque de Melun (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 12.
LORENZO-GHIBERTI. — *Cariatide*, bronze, n° **29**, p. 9.
DONATELLO. — *Ange*, bronze, n° **29**, p. 9.
— *David*, bronze, n° **29**, p. 10.
A. RICCIO. — *Nymphe endormie*, bronze, n° **29**, p. 11.
PIER GIACOMO ILARIO, dit ANTICO. — *Femme assise*, bronze, n° **29**, p. 11.
FRANÇOIS DUQUESNOY. — « *Putto* », bronze, n° **29**, p. 12.
MAITRE A.-C. — *Hercule armé de la massue*, bronze, n° **29**, p. 12
ANTONIO ROSSELLINO. — *Buste d'enfant*, bronze, n° **29**, p. 12.

MUSÉE DE NAPLES

Tapisseries tissées d'après les cartons de Van Orley, représentant les épisodes de la bataille de Pavie. — Fragments de la bordure, n° **25**, p. 17, et tapisseries, 1re à 7e, p. 18 à 25.

MUSEO NAZIONALE A FLORENCE

ECOLE DE PARIS. — XIVe siècle, *Adoration des Mages et Crucifixion* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 5.

COLLECTION CARRAND

Cadre en bois avec applications d'ornements en pastiglia, Venise, fin du XVe siècle, n° **31**, p. 1.
Portrait d'une jeune fille, peinture, Lombardie, XVe siècle, n° **31**, p. 2.
Saint Jean-Baptiste et saint François, la Vierge sur un trône, un Evêque et saint Pierre, peinture, Toscane, XVe siècle, n° **31**, p. 3.
Le Jugement de Pâris, peinture, Toscane, XVe siècle, n° **31**, p. 4.
La Reine de Saba rendant hommage à Salomon, peinture, Flandre, XVe siècle, n° **31**, p. 5.
VAN DER GOES. — *La Madone et l'Enfant*, peinture, Flandre, XVe siècle, n° **31**, p. 6.
MARINUS VON ROMERSWALL. — *Le Changeur et sa Femme*, peinture, Flandre, XVIe siècle, n° **31**, p. 7.
David vainqueur de Goliath, majolique, Faenza, XVIe siècle, n° **31**, p. 8.
Le Triomphe de Selené, majolique, Faenza, XVIe siècle, n° **31**, p. 9.
Reliquaire, cuivre doré et émaillé, Limoges, XIIIe siècle, n° **31**, p. 10.
Le Martyre de Saint Sébastien, majolique, Faenza, XVIe siècle, n° **31**, p. 11.
Le Crucifiement. Baiser de Paix, cuivre doré et bois, France, XVIe siècle, n° **31**, p. 12.
Le Transport de la Maison Sainte à Lorette, Baiser de Paix, émail peint et bois doré, France, XVIe siècle, n° **31**, p. 12.
La Vierge et l'Enfant. Baiser de Paix, argent et bronze doré, Italie, XVIe siècle, n° **31**, p. 13.
L'Annonciation. Baiser de Paix, nielle en argent, Italie, XVIe siècle, n° **31**, p. 13.
Coffret, bronze doré et émaillé, Limoges, XVIe siècle, n° **31**, p. 14.
Pieta, émail par Nardon Pénicaud, Limoges, XVIe siècle, n° **31**, p. 15.
Le Christ jardinier, émail par Nardon Pénicaud, Limoges, XVIe siècle, n° **31**, p. 15.
Partie d'un reliquaire, bronze argenté et doré, Venise, XVe siècle, n° **31**, p. 16.
Aquamanille. Cavalier, bronze, France, XIIIe siècle, n° **31**, p. 17.
Croix avec émaux champlevés, art italien, XIVe siècle, n° **31**, p. 18.
Aquamanille. Cavalier, bronze, France, XIIIe siècle, n° **31**, p. 19.
Croix d'autel, argent doré et émaillé, Toscane, fin du XVIe siècle, n° **31**, p. 20.
Aquamanille. Cavalier combattant un dragon, bronze, France, XIVe siècle, n° **31**, p. 21.
Croix processionnelle, cuivre doré et émaillé, Sienne, XIVe siècle, n° **31**, p. 22.
Bijoux du XIe au XIVe siècle, n° **31**, p. 23.
Bijoux du Ve au IXe siècle, n° **31**, p. 24.
DONATELLO (attribué à). — *Patera Martelli*, bronze, Florence, XVe siècle, n° **31**, p. 25.
Chandelier, bronze, Allemagne, XIIe siècle, n° **31**, p. 26.

Coffret, bronze doré, France, XVIe siècle, n° **31**, p. 26.
Vase à rafraichir, bronze, Venise, fin du XVe siècle, n° **31**, p. 27.
Vase à rafraichir, bronze, Venise, fin du XVe siècle, n° **31**, p. 28.
Base de chenet, bronze, Venise, XVIe siècle, n° **31**, p. 29.
Flambeau, bronze doré et argenté, Ombrie, XVIe siècle, n° **31**, p. 29.
Bronze, Venise, fin du XVe siècle, n° **31**, p. 30.
Bronze, Italie, fin du XVe siècle, n° **31**, p. 30.
Lampes, bronze, Venise, XVIe siècle, n° **31**, p. 31.
Soubassement, bronze, Venise, XVIe siècle, n° **31**, p. 31.
Brûle-parfums, bronze doré, Venise, XVIe siècle, n° **31**, p. 32.
Brûle-parfums, bronze doré, Venise, XVIe siècle, n° **31**, p. 32.
Plaquettes italiennes en bronze, n° **32**, p. 1.
ALARI BONACOLSI, dit l'ANTICO (attribué à). — *Cybèle*, bronze, n° **32**, p. 2.
Plaquettes italiennes en bronze, n° **32**, p. 3.
ANDREA BRIOSCO, dit RICCIO. — *L'Abondance*, bronze, n° **32**, p. 4.
ANDREA BRIOSCO, dit RICCIO. — *Pot et sonnette*, bronze, n° **32**, p. 5.
Satyre, bronze, par Andrea Briosco, dit Riccio (1470-1532), n° **32**, p. 5.
Plaquettes, plomb, Allemagne, XVIe siècle, n° **32**, p. 6.
Coffrets à aumône, fer, France, XVIe siècle, n° **32**, p. 7.
Serrures, fer, France, XVe siècle, n° **32**, p. 7.
Grille de parloir, fer, France, XVe siècle, n° **32**, p. 8.
Marteaux de porte, fer, France, XVe et XVIe siècles, n° **32**, p. 9.
Couteaux et fourchettes, n° **32**, p. 10.
Couteaux, n° **32**, p. 11.
Fers, France, XVe siècle, Espagne, XVe siècle, n° **32**, p. 12.
Clefs, France, XIVe et XVIe siècles, n° **32**, p. 13.
Gaines en cuir, Venise, XVe et XVIe siècles, n° **32**, p. 14.
Coffre, bois, Auvergne, XVIe siècle, n° **32**, p. 15.
La Vierge et l'Enfant, bois, Allemagne, XIVe siècle, n° **32**, p. 16.
La Vierge immaculée, bois, Flandres, XVe siècle, n° **32**, p. 16.
Crédence, bois, Auvergne, XVIe siècle, n° **32**, p. 17.
Adam au Paradis terrestre, ivoire, Rome, Ve siècle, n° **32**, p. 18.
Episodes de la vie de saint Paul, ivoire, Rome, Ve siècle, n° **32**, p. 18.
Une Impératrice, ivoire, Orient, VIIIe siècle, n° **32**, p. 19.
Coffret, ivoire, IXe siècle, n° **32**, p. 20.
Scène de la vie de saint Pierre, ivoire, Allemagne, Xe siècle, n° **32**, p. 20.
Ivoire, XIe siècle, n° **32**, p. 21.
Ivoires, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 21.
La Crucifixion, ivoire, IXe siècle, n° **32**, p. 21.
Ivoire, France, fin du XIVe siècle, n° **32**, p. 22.
L'Assaut du Château de l'Amour, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 23.
L'Assaut du Château de l'Amour, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 23.
La Légende de saint Eustache, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 23.
Flabellum de Tournus, étui en os (à la grandeur réelle), IXe siècle, n° **32**, p. 24.
Le Flabellum de Tournus, IXe siècle, n° **32**, p. 25.
Un Tournoi, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 26.
L'Assaut du Château de l'Amour, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 26.
Ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 26.
Attaque d'une Forteresse, ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 26.
Le Roi David, ivoire, IXe siècle, n° **32**, p. 26.
Sainte Catherine, ivoire, Bourgogne, XVe siècle, n° **32**, p. 27.
La Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, ivoire rehaussé d'or et de couleur, France, XVe siècle, n° **32**, p. 27.
Le Triomphe de l'Amour, ivoire, Italie, XVe siècle, n° **32**, p. 28.
Ivoire, France, commencement du XVIe siècle, n° **32**, p. 29.
Ivoire, Italie, XIVe siècle, n° **32**, p. 29.
Ivoire, France, XIVe siècle, n° **32**, p. 29.
Ivoire, Bourgogne, XVe siècle, n° **32**, p. 30.
Ivoire, Bourgogne, XVe siècle, n° **32**, p. 31.
Ivoire, France, fin du XIIIe siècle, le socle en cuivre doré et émaillé, XIVe siècle, n° **32**, p. 32.

GALERIE DES OFFICES A FLORENCE

ARA PACIS AUGUSTÆ. — *Allegorie à la Déesse de la Terre*, n° **26**, p. 13.
ARA PACIS AUGUSTÆ. — *Fragment de frise ornementale*, n° **26**, p. 13.
— *Procession avec femmes et enfants*, n° **26**, p. 14.
— *La Procession de Flamines*, n° **26**, p. 15.
— *Procession avec escorte armée*, n° **26**, p. 15.
— *La Procession des Sénateurs*, n° **26**, p. 16.

MUSÉE DE WEIMAR

J.-M. NATTIER. — *Madame Marsollier et sa fille* (dessin), n° **26**, p. 5.

ÉGLISE DE SAN FRANCESCO A CHIUSURI (ASCIANO)

ÉCOLE SIENNOISE (XVe siècle). — *La Vierge et l'Ange annonciateur*, n° **33**, p. 2.

EGLISE COLLÉGIALE D'ASCIANO

GIOVANNI DI PAOLO (1403?-1482). — *L'Assomption de la Vierge*, n° **33**, p. 5.
STEFANO DI GIOVANNI, dit SASSETTA (1392-1450). — *Naissance de la Vierge*, n° **33**, p. 6.

COMMUNE DE LUCIGNANO

UGOLINO DI VIERI(?) et GABRIELLO D'ANTONIO DA SIENA (1455-1471). — *Arbre Reliquaire*, cuivre doré, avec émaux et branches de corail, n° **34**, p. 23.

CATHÉDRALE D'ORVIETO

UGOLINO DI VIERI (XIVe siècle). — *Reliquaire du Chef de saint Savin*, n° **34**, p. 23.

CATHÉDRALE DE MASSA MARITTIMA

SANO DI PIETRO (1406-1481). — *La Circoncision*, n° **33**, p. 6.

EGLISE DE LA NATIVITÉ (MONTALCINO)

GIROLAMO DI BENVENUTO (1470-1524). — *L'Assomption de la Vierge*, n° **33**, p. 15.

CHAPELLE SIXTINE, VATICAN (ROME)

MICHEL-ANGE BUONAROTTI. — *Figure académique* (*Tribune des Arts*), n° **29**, p. 32.
— *La sibylle Erythrée* (*Tribune des Arts*), n° **29**, p. 32.

EGLISE DE SANT'AGOSTINO (SIENNE)

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — *Massacre des Innocents*, *1482*, n° **33**, p. 13.
MAITRE INCONNU du XVe siècle. — *La Vierge avec l'Enfant*, n° **34**, p. 18.

ORATOIRE DE SAINTE CATHERINE (SIENNE)

NEROCCIO DI LANDI (1447-1500). — *Sainte Catherine de Sienne*, n° **34**, p. 17.

ŒUVRE DU DOME (SIENNE)

GIACOMO COZZARELLI (2e moitié du XVe siècle). — *Saint Jean l'Evangéliste*, terre cuite peinte, n° **34**, p. 19.

CONTRADA DEL DRAGO (SIENNE)

LORENZO DI MARIANO, dit LE MARRINA (1475-1534). — *Sainte Catherine*, n° **34**, p. 21.

CONSERVATORIO FEMMINILE (SIENNE)

VECCHIETTA (1412-1480). — *La Vierge*, n° **33**, p. 6.

EGLISE DE FONTEGIUSTA (SIENNE)

BERNARDINO FUNGAI (1460-1516). — *Le Couronnement de la Vierge*, n° **34**, p. 10.

EGLISE DE SAN MARTINO (SIENNE)

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — *Quatre Saints* (bois peint et doré), n° **34**, p. 16.
— *Vierge* (bois peint et doré), n° **34**, p. 17.

CONTRADA DELL'ONYA (SIENNE)

ART SIENNOIS (XVIe siècle). — *Devant d'autel*, n° **33**, p. 2.

EGLISE DE SAN SPIRITO (SIENNE)

MATTEO BALDUCCI (XVe-XVIe siècles). — *Assomption de la Vierge*, n° **33**, p. 14.
NEROCCIO DI LANDI (1447-1500). — *La Madeleine* (terre cuite peinte), n° **34**, p. 19.

ÉGLISE DE L'OSSERVANZA (SIENNE)

FRANCESCO D'ANTONIO (1467). — *Urne de la chape de saint Bernardin*, n° **34**, p. 25.

LOGGIA DU PALAIS COMMUNAL (SIENNE)

JACOPO DELLA QUERCIA (1371-1438). — *La Miséricorde. La Foi, L'Expulsion du Paradis Terrestre. La Charité*, n° **34**. p. 12.
— *La Justice. La Charité*, n° **34**, p. 14.
— *La Maternité. La Création d'Adam. La Sagesse. L'Espérance*, n° **34**, p. 15.
— *La Prudence. La Vierge avec l'Enfant*, n° **34**, p. 15.

ÉGLISE DU SANTUCCIO (SIENNE)

LANDO DI PIETRO (XIVe siècle). — *Reliquaire du Chef de saint Galgano*, n° **34**, p. 24.

SOCIÉTÉ DES ŒUVRES PIES. HOPITAL DE LA SCALA (SIENNE)

BENVENUTO DI GIOVANNI (1436-1518?). — *Le Retour à Rome du pape Grégoire XI*, n° **33**, p. 10.
— *Le Départ d'Avignon du pape Grégoire XI*, n° **33**, p. 11.

PALAIS DE LA SEIGNEURIE (SIENNE)

La Chapelle de la Piazza del Campo, terminée en 1460 par A. Federighi, n° **33**, p. 1.

CATHÉDRALE DE SIENNE

FRANCESCO D'ANTONIO (1467). — *Urne du bras de saint Jean-Baptiste*, n° **34**, p. 22.
Crucifix du XVe siècle avec socle de bronze doré, n° **34**, p. 24.

CONTRADA DELLA SELVA (SIENNE)

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — *Madone entourée de Saints et d'Anges*, n° **33**, p. 7.

PAROISSE DE TERENZANO (SIENNE)

MANIÈRE DE BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497). — *La Vierge et l'Enfant*, n° **34**, p. 20.

LES MOSQUÉES D'ISPAHAN

Cour de la grande mosquée impériale d'Ispahan, n° **33**, p. 17.
Grande mosquée impériale d'Ispahan. Porte massive plaquée d'argent ciselé, n° **33**, p. 17.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan. Peinture murale du vestibule (panneau de droite), n° **33**, p. 18.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan. Porte d'entrée, n° **33**, p. 19.
Grande mosquée d'Ispahan. Proportions du temple et des fidèles, n° **33**, p. 20.
Ancienne mosquée du Vendredi à Ispahan. Mirhab en pierre sculptée, n° **33**, p. 21.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan. Peintures murales du vestibule (panneau de gauche), n° **33**, p. 22.

COLLECTIONS

COLLECTION AMÉLINEAU (FOUILLES D'ABYDOS)

Vases votifs de formes et de matières diverses, n° **25**, p. 26.
Pied de lit en ivoire, n° **25**, p. 26.
Tête de femme en bois d'ébène, n° **25**, p. 26.
Pied de lit en ivoire, n° **25**, p. 27.
Table d'offrandes en cuivre. Époque inconnue, entre le XXXe et le XVe siècle avant Jésus-Christ, n° **25**, p. 27.
Statuettes funéraires, n° **25**, p. 27.
Pieds de lit en ivoire, n° **25**, p. 27.
Stèle du roi Serpent, n° **25**, p. 28.
Vases en schiste ardoisier, n° **25**, p. 29.
Vase en porphyre, n° **25**, p. 29.
Gobelets en porphyre, n° **25**, p. 29.
Stèle, n° **25**, p. 30.
Grandes jarres et vases cylindriques en onyx, n° **25**, p. 30.
Grandes assiettes en onyx, n° **25**, p. 31.
Lion en ivoire, n° **25**, p. 31.
Grandes assiettes en onyx, n° **25**, p. 31.
Jeux en grès émaillé, n° **25**, p. 32.
Tête de félin en bois d'ébène, n° **25**, p. 32.
Tablette d'ivoire, n° **25**, p. 32.
Vases ouvragés en marbre blanc et en onyx, n° **25**, p. 33.
Vases votifs en matières diverses, n° **25**, p. 33.
Fragments de petits pots cylindriques en ivoire, n° **25**, p. 33.

COLLECTION DE M. LE BARON D'ALBENAS

ECOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — *Vierge de pitié* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 36.

COLLECTION DE MM. AGNEW (LONDRES)

LE MAITRE DE MOULINS. — *Donatrice présentée par sainte Madeleine* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 23.

COLLECTION DE M. ED. AYNARD (LYON)

JEAN MALOUEL (attribué à). — *Vierge* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 6.
CORNEILLE DE LYON. — *Portrait de femme inconnue* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 43.

COLLECTION DE M. C. BENIGNO-CRESPI (A MILAN)

MICHEL-ANGE (attribué à). — *La Vierge et l'Enfant* (fresque), *Tribune des Arts*, n° **29**, p. 31.

COLLECTION DE M. M. BERNHEIM

TOULOUSE-LAUTREC. — *Devant la glace* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 34.

COLLECTION DE M. LE MARQUIS DE BIRON (CHATEAU DE BIRON)

LES SCULPTURES DU CHATEAU DE BIRON. — *Notre-Dame-de-Pitié* (chapelle du château de Biron), n° **27**, p. 8.
— *La mise au Tombeau* (chapelle du château de Biron), n° **27**, p. 9.
— *La mise au Tombeau* (détails), n° **27**, p. 10, 11 et 12.
— *Tombeau d'Armand de Gontaut, évêque de Sarlat* (chapelle du château de Biron), n° **27**, p. 13.
— *Tombeau de Pons de Gontaut* (côté gauche) (chapelle du château de Biron), n° **27**, p. 14.
— *Tombeau de Pons de Gontaut* (côté droit) (chapelle du château de Biron), n° **27**, p. 14.
— *Château de Biron. Vue d'ensemble sur le sud-ouest*, n° **27**, p. 15.
— *Château de Biron. Tour d'entrée*, n° **27**, p. 16.
— *Château de Biron* (angle sud-est), n° **27**, p. 17.
— *Château de Biron. La Chapelle*, n° **27**, p. 18.
— *Château de Biron. Cour d'Honneur*, n° **27**, p. 19.

COLLECTION ALBERT BOSSY

ECOLE DE FOLIGNO. — Fin du XVe siècle. *Miracle de sainte Marie des Neiges*, n° **35**, p. 13.
ECOLE DE COLOGNE. — XVIe siècle. — BARTHOLOMAEUS BRUYN (LE VIEUX). *Donatrice* (volet de triptyque), n° **35**, p. 14.
ECOLE FLAMANDE. — Milieu ou seconde moitié du XVe siècle. *Vierge entre deux anges musiciens*, n° **35**, p. 16.
TAPISSERIE FRANÇAISE. — Début du XVIe siècle. *Berger et bergère*, n° **35**, p. 18.
— Début du XVIe siècle. *Musiciens*, n° **35**, p. 19.
Buste de Vierge ou de Sainte. Fragment de statue en pierre, art français, début du XIVe siècle, n° **35**, p. 22.
La Vierge et l'Enfant, statuette en ivoire, art français, début du XIVe siècle, n° **35**, p. 23.
Sainte, statue en bois, art brabançon, XVe siècle, n° **35**, p. 23.
Prophète ou docteur, statuette en bois, art brabançon, début du XVIe siècle, n° **35**, p. 23.
La Vierge et l'Enfant, statuette en pierre, art français, fin du XIIIe siècle, n° **35**, p. 24.
La Vierge et l'Enfant, fragment de sainte Parenté, groupe en pierre peinte, art champenois, début du XVIe siècle, n° **35**, p. 25.
Coffre gothique, bois, art flamand, XVe siècle, n° **35**, p. 26.

COLLECTION DE M. LE COMTE G. DE CASTRIES

JEAN BOURDICHON. — *Saint Marc* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 17.

COLLECTION DE M. CHAPPEY

Un meuble de salon en ancienne tapisserie de Beauvais, n° **35**, p. 27, 28, 29 et 30.

COLLECTION DE M. CARLO CINUGHI (SIENNE)

ECOLE TOSCANE (XVe siècle). — *Le Triomphe de Darius*, n° **33**, p. 12.

COLLECTION DE M. JEAN DOLLFUS

Volets d'envers d'un polyptyque. Ecole flamande, fin du XVe siècle, n° **25**, p. 6.

DELLO DELLI. — *Le mariage d'Esther et d'Assuérus. Devant de coffre de mariage*. Ecole florentine, XVe siècle, n° **25**, p. 7.

La Crucifixion, triptyque. Ecole flamande, XVIe siècle, n° **25**, p. 7.

L'Histoire de Joseph. Devant d'un coffre de mariage. Ecole florentine, XVe siècle, n° **25**, p. 8.

Le Martyre de sainte Godelieve. Polyptyque de l'Ecole flamande, XVe siècle, n° **25**, p. 8.

Un panneau de la galerie de M. Jean Dollfus, n° **25**, p. 9.

Scène de Cabaret et de Danse. Ecole flamande, XVIe siècle, n° **25**, p. 10.

Grande tapisserie tissée à Bruxelles pour le duc d'Albe, d'après les cartons de Roger Van der Weyden, n° **25**, p. 11.

La Vierge et deux Saintes. Ecole flamande, commencement du XVIe siècle, n° **25**, p. 12.

La Vierge et l'Enfant. Ecole flamande, XVIe siècle, n° **25**, p. 13.

La Sainte Vierge et l'Enfant. Ecole flamande, XVIe siècle, n° **25**, p. 14.

STÉPHAN LOCHNER (dit MAITRE ETIENNE DE COLOGNE). — *La Circoncision, l'Adoration des Mages, le Triomphe du Christ et de la Vierge*. Ecole de Cologne, XVe siècle, n° **25**, p. 15.

JÉROME BOSCH, dit VAN AKEN. — *L'Adoration des Mages*. Ecole hollandaise, XVIe siècle, n° **25**, p. 16.

J.-G. DROUAIS. — *Portrait de jeune femme*, n° **26**, p. 1.

CHARDIN. — *Portrait de femme*, n° **26**, p. 2.

CARPEAUX. — *Modèle en terre cuite du bas-relief de* FLORE, *exécuté en pierre au pavillon de Flore, aux Tuileries*, n° **26**, p. 3.

Portrait présumé de Fragonard par lui-même, n° **26**, p. 4.

SIR THOMAS LAWRENCE. — *La comtesse d'Essex*, n° **26**, p. 5.

LARGILLIÈRE. — *Portrait de dame de qualité en Diane*, n° **26**, p. 6.

COROT. — *Jardins de la villa Médicis à Rome*, n° **26**, p. 7.

J.-F. MILLET. — *Le Retour des champs, le soir*, n° **26**, p. 8.

H. DAUMIER. — *Don Quichotte et Sancho*, n° **26**, p. 9.

GÉRICAULT. — *Course des Barberi (petits chevaux en liberté), au Corso de Rome*, n° **26**, p. 10.

COROT. — *La Dame à la perle*, n° **26**, p. 11.

— *La Métairie*, n° **26**, p. 12.

COLLECTION DE M. JACQUES DOUCET

ROSALBA CARRIERA. — *Tête d'étude* (pastel), n° **36**, p. 1.

— *Son Portrait par elle-même* (pastel), n° **36**, p. 2.

A. WATTEAU. — *Tête d'étude pour « l'Assemblée galante »* (dessin à la sanguine), n° **36**, p. 3.

— *Têtes d'étude pour une composition inconnue* (dessin à la sanguine), n° **36**, p. 4.

M.-Q. DE LA TOUR. — *M. Duval de l'Épinoy* (pastel), n° **36**, p. 5.

— *Portrait présumé de d'Alembert* (préparation au pastel), n° **36**, p. 6.

— *Le Maréchal de Belle-Isle* (pastel), n° **36**, p. 7.

— *La Maréchale duchesse de Belle-Isle, née de Béthune* (pastel), n° **36**, p. 8.

— *Madame Grimod de la Reynière, née de Jarente* (pastel), n° **36**, p. 9.

— *Madame Marguerite Lecomte* (pastel), n° **36**, p. 10.

— *La Marquise de Rumilly* (préparation au pastel), n° **36**, p. 11.

— *Portrait d'un inconnu* (pastel), n° **36**, p. 12.

— *Jeune Fille* (préparation au pastel), n° **36**, p. 13.

— *Le Chevalier de Jars* (pastel), n° **36**, p. 15.

H. FRAGONARD. — *Environs de Tivoli* (dessin à la sépia), n° **36**, p. 14.

— *Le Songe du Mendiant* (dessin à la sépia), n° **36**, p. 16.

— *Visite à la Nourrice* (dessin à la sépia), n° **36**, p. 18.

— *La Révérence* (dessin à la sépia), n° **36**, p. 20.

J.-B. PERRONNEAU. — *Le Comte de Bastard* (pastel), n° **36**, p. 17.

— *M. Du Mas de Puyssac* (pastel), n° **36**, p. 19.

— *M. J.-C. Dutillieu* (pastel), n° **36**, p. 21.

— *Madame *** ayant un bouquet de barbeau* (pastel), n° **36**, p. 23.

— *Jeune Ecolier, frère de l'auteur, tenant un livre* (pastel), n° **36**, p. 25.

J.-M. MOREAU (dit LE JEUNE). — *Mademoiselle Papillon de la Ferté* (dessin), n° **36**, p. 22.

A. DE SAINT-AUBIN. — *Madame de Saint Aubin* (dessin rehaussé), n° **36**, p. 22.

G. DE SAINT-AUBIN. — *Expérience de M. B. G. Sage à l'Hôtel des Monnaies (1779)* (dessin rehaussé), n° **36**, p. 22.

J.-A. PORTAIL. — *Musicienne* (dessin à la sanguine), n° **36**, p. 24.

F. BOUCHER. — *Jeune Fille à la colombe* (dessin), n° **36**, p. 26.

J.-B. GREUZE. — *Tête d'étude pour « la Mère bien aimée »*, n° **36**, p. 27.

P.-A. BAUDOUIN. — *Femme endormie* (gouache), n° **36**, p. 28.

COLLECTION DE MM. DURAND-RUEL ET FILS

PUVIS DE CHAVANNES. — *L'Enfant prodigue* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 32.

A. RENOIR. — *Sur la terrasse* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 34.

COLLECTION DE M. A. GABELAI (AMPOULE)

RÉPLIQUE D'UNE PEINTURE PRÉSUMÉE DE JEAN FOUQUET. — *Portrait de Dunois* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 14.

ANCIENNE COLLECTION DE MADAME LA BARONNE DE CARTERET

J.-M. NATTIER. — *Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans*, n° **36**, p. 31.

COLLECTION DE M. GALLIN

J.-A. VALLIN. — *Le Baptême du Christ*, n° **30**, p. 28.

COLLECTION DE M. OCTAVE HOMBERG

Ensemble d'un panneau, n° **36**, p. 32.

Devant de coffre en noyer, art français, XVIe siècle, n° **36**, p. 33.

Plaque d'ivoire, art byzantin, XIIIe siècle, n° **36**, p. 33.

Vierge en ivoire, art roman français, XIIe siècle, n° **36**, p. 34.

Ange en ivoire, art espagnol, XIVe siècle, n° **36**, p. 35.

Vierge en pierre, art français, XIIe siècle, n° **36**, p. 35.

Vierge en ivoire, art français, XIVe siècle, n° **36**, p. 35.

Chapiteau de pierre, art roman français, XIIe siècle, n° **36**, p. 36.

Chef reliquaire, en cuivre repoussé et doré, art limousin, XIIIe-XIVe siècles, n° **36**, p. 36.

Statuette de saint Etienne, cuivre doré, fin du XIIIe siècle, n° **36**, p. 37.

Crosse en émail champlevé de Limoges, fin du XIIIe siècle, n° **36**, p. 37.

Lion en cuivre doré, base de chasse, art roman, n° **36**, p. 37.

Clerc tenant un phylactère, art limousin, commencement du XVIe siècle, n° **36**, p. 37.

Plaque d'évangéliaire en émail champlevé de Limoges, XIIIe siècle, n° **36**, p. 38.

Plaque d'évangéliaire en émail champlevé de Limoges, fin du XIIIe siècle, n° **36**, p. 39.

Sainte Ursule, fragment de retable en bois polychrome, art flamand, XVe siècle, n° **36**, p. 40.

Marie-Magdeleine aux pieds du Sauveur, fragment de retable en bois polychrome, art flamand, XVe siècle, n° **36**, p. 41.

Christ en Croix, art français, ivoire arraché à la couverture d'une bible datée de 1340, n° **36**, p. 42.

Aiguière en cuivre incrusté d'argent, art de Mossoul, XIIIe siècle, n° **36**, p. 43.

Ensemble de carreaux de revêtement, ateliers de Damas, de Perse et d'Espagne, XIVe-XVe siècles, n° **36**, p. 44.

Verres arabes de Syrie et d'Egypte, XIIIe et XIVe siècles, n° **36**, p. 45.

Plats de Rhodes, XVIe siècle, n° **36**, p. 46.

Deux Plats de faïence de Damas, XVIe siècle, n° **36**, p. 47.

Fragment d'un grand tapis persan, XVIe siècle, n° **36**, p. 47.

Plombs repoussés, art français, XIVe et XVe siècles, n° **36**, p. 48.

COLLECTION DE M. HAVILAND

J.-A. VALLIN. — *La Tentation de saint Antoine*, n° **30**, p. 27.

ANCIENNE COLLECTION DE M. HOCHON

Broderie, Italie, XVIe siècle, n° **30**, p. 20.

Tableau d'or nué, art espagnol, XVIe siècle, n° **30**, p. 20.

Bandes ornementales de chasuble, Italie, fin du XIVe siècle, n° **30**, p. 21.

Orfroi brodé, art anglais, XIVe siècle, n° **30**, p. 22.
Orfroi brodé, art anglais, XIVe siècle, n° **30**, p. 22.
Figures d'évêques, art allemand, XVe siècle, n° **30**, p. 22.
Croix de chasuble, France, fin du XIVe siècle, n° **30**, p. 23.
Lettres brodées, époque de Louis XII, XVIe siècle, n° **30**, p. 24.
Croix de chasuble, art flamand ou allemand, fin du XVe siècle, n° **30**, p. 24.
Broderie italienne, XVe siècle, n° **30**, p. 24.
Tableau de broderie, Italie, XVe siècle, n° **30**, p. 25.

COLLECTION DE M. GEORGES HOENTSCHEL

Le « Roi de Bourges », haut relief en argent doré, n° **30**, p. 12.

COLLECTION DE M. LE BARON LAZZARONI

ECOLE DE L'EST. — Fin du XVe siècle. *Vierge de pitié* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 39.

COLLECTION DU PRINCE LICHTENSTEIN (VIENNE)

JEAN FOUQUET. — *Portrait d'homme inconnu* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 1.

COLLECTION DE M. LIPPMANN (BERLIN)

ECOLE DU MIDI DE LA FRANCE. — XIVe siècle. *Adoration des Mages* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 3.
— XIVe siècle. *Mort de la Vierge* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 3.

COLLECTION DE S. A. I. LA PRINCESSE MATHILDE

F. GUARDI. — *La place Saint-Marc à Venise*, n° **29**, p. 2.
HALL. — *Portrait présumé de Madame de Graffigny*, n° **29**, p. 2.
J.-B. TIEPOLO. — *Le Carnaval de Venise*, n° **29**, p. 3.
Tapisserie du XVIe siècle. Suite des Jeux d'enfants, n° **29**, p. 4.
J. VERSPRONCK. — *Portrait d'une dame de qualité*, n° **29**, p. 6.
F. POURBUS. — *Portrait de Louis XIII*, n° **29**, p. 6.

COLLECTION DE M. PALMIERI NUTI (SIENNE)

GIOVANNI DI PAOLO (1403?-1482). — *Le Paradis* (fragment), n° **33**, p. 3.
MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — *Madone entourée d'Anges*, n° **33**, p. 7.
ÉCOLE DE SIENNE (XVe siècle). — *Histoire du Voyage de la Reine de Saba. Le Départ*, n° **33**, p. 9.
— *Histoire du Voyage de la Reine de Saba. L'Arrivée chez le Roi Salomon*, n° **33**, p. 9.
GUIDOCCIO COZZARELLI (fin du XVe siècle). — *Madone entourée de Saints*, n° **34**, p. 10.
GIACOMO PACCHIAROTTO (1474-1540). — *La Sainte Famille visitée par les Anges*, n° **34**, p. 13.
MINO DA FIESOLE (Manière de) (1431-1484). — *Buste de Vierge*, n° **34**, p. 20.

COLLECTION DE M. FERNANDEZ PATTO

J.-A. VALLIN. — *Tête de jeune fille*, n° **30**, p. 29.

COLLECTION DE MADAME POTTER PALMER

Grand canapé à joues, en ancienne tapisserie des Gobelins, n° **30**, p. 31.
Fauteuils en ancienne tapisserie des Gobelins, n° **30**, p. 32 et 33.

COLLECTION DE M. LE COMTE PRIMOLI

J.-M. NATTIER. — *La Nuit passe et l'Aurore paraît*, n° **35**, p. 8.

COLLECTION DE M. SESTILIO BARNI (SARTEANO)

ANDREA DI NICCOLO (1460-1529). — *La Vierge entre saint Sébastien et saint Roch*, n° **34**, p. 11.

COLLECTION DE M. LE CHANOINE MANFREDO TARCHI (SIENNE)

MATTEO DI GIOVANNI (1435-1495). — *Madone entourée de Saints et d'Anges*, n° **33**, p. 7.

COLLECTION DU COMTE FABIO CHIGI SARACINI (SIENNE)

STEFANO DI GIOVANNI, dit SASSETTA (1392-1450). — *L'Adoration des Mages*, n° **33**, p. 8.

COLLECTION DE M. LE BARON DE SCHLICHTING

CORNELIS ENGELBRECHTSZ. — *Le Martyre de saint Jean l'Evangéliste*, n° **30**, p. 11.

COLLECTION WEBER (HAMBOURG)

ECOLE FRANÇAISE. — XIVe siècle. *La Trinité* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 2.

COLLECTION DE M. LE COMTE WILCZECK (VIENNE)

JEAN FOUQUET (attribué à). — *Portrait d'homme* (Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 14.

EXPOSITIONS

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

JEAN FOUQUET. — *Portrait d'homme inconnu* (collection Lichtenstein, Vienne), n° **28**, p. 1.
ÉCOLE FRANÇAISE (XIVe siècle). — *La Trinité* (collection Weber, Hambourg), n° **28**, p. 2.
GIRARD D'ORLÉANS. — *Portrait de Jean le Bon* (Bibliothèque nationale), n° **28**, p. 2.
ÉCOLE DU MIDI DE LA FRANCE (XIVe siècle). — *Adoration des Mages* (collection Lippmann, Berlin), n° **28**, p. 3.
— *Mort de la Vierge* (collection Lippmann, Berlin), n° **28**, p. 3.
ÉCOLE DE PARIS (XIVe siècle). — *Mitre en soie blanche* (musée de Cluny), n° **28**, p. 4.
— *Parement de Narbonne*, dessin sur soie blanche (musée du Louvre, n **28**, p. 4.
— *Adoration des Mages et Crucifixion* (Museo Nazionale, Florence), n° **28**, p. 5.
ÉCOLE FRANÇAISE (XIVe siècle). — *Miniature détachée des Heures de Turin* (musée du Louvre), n° **28**, p. 6.
JEAN MALOUEL (attribué à). — *Vierge* (collection Ed. Aynard, Lyon), n° **28**, p. 6.
— *Le Christ mort soutenu par le Père Éternel et par la Vierge* (musée du Louvre), n° **28**, p. 7.
HENRI BELLECHOSE (attribué à). — *Calvaire et martyre de saint Georges* (musée du Louvre), n° **28**, p. 8.
MAITRE DE FLÉMALLE (attribué au). — *Vierge glorieuse entre saint Pierre et saint Augustin* (musée d'Aix, en Provence), n° **28**, p. 9.
JEAN FOUQUET. — *Son portrait*, émail peint (musée du Louvre), n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Charles VII, roi de France* (musée du Louvre), n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France* (musée du Louvre), n° **28**, p. 11.
— *Étienne Chevalier et son patron saint Étienne*, partie gauche du diptyque de Melun (musée de Berlin), n° **28**, p. 12.
— *La Vierge et l'Enfant*, partie droite du diptyque de Melun (musée d'Anvers), n° **28**, p. 13.
— (attribué à). — *Portrait d'homme* (collection du comte Wilczeck, Vienne), n° **28**, p. 14.
— (réplique d'une peinture présumée de). — *Portrait de Dunois* (collection A. Gabeau, Amboise), n° **28**, p. 14.
— (attribué à). — *Portrait d'homme inconnu* (musée d'Anvers), n° **28**, p. 15.
— *Sainte Marguerite*, miniature du livre d'Heures d'Étienne Chevalier (musée du Louvre), n° **28**, p. 17.
JEAN BOURDICHON. — *Saint Marc* (collection de M. le comte G. de Castries), n° **28**, p. 17.
ÉCOLE DE TOURAINE. — *Triptyque de la Chartreuse du Liget*, panneau de gauche (église Saint-Antoine, Loches), n° **28**, p. 18.
— *Triptyque de la Chartreuse du Liget*, panneau de droite (église Saint-Antoine, Loches), n° **28**, p. 18.
— *Triptyque de la Chartreuse du Liget*, panneau central (église Saint-Antoine, Loches), n° **28**, p. 19.
LE MAITRE DE MOULINS. — *Vierge adorant l'Enfant* (musée de Bruxelles), n° **28**, p. 20.
— *La Nativité avec le cardinal Rolin en donateur* (évêché d'Autun), n° **28**. p. 21.
— (attribué au). — *Pierre II, duc de Bourbon, et son saint patron* (musée du Louvre), n° **28**, p. 22.
— *Donatrice présentée par sainte Madeleine* (appartient à MM. Agnew, Londres), n° **28**, p. 23.
— *Pierre de Bourbon, Anne de Beaujeu et leur fille Suzanne*, volets d'un triptyque (cathédrale de Moulins), n° **28**, p. 24.
— *La Vierge glorieuse*, partie centrale du triptyque (cathédrale de Moulins), n° **28**, p. 25.

Le Maître de Moulins. — *L'Annonciation*, grisaille; revers des volets du triptyque (cathédrale de Moulins), n° **28**, p. 44.
École d'Avignon (xve siècle). — *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg* (musée Calvet, Avignon), n° **28**, p. 26.
— *Vierge de Pitié avec un Donateur* (musée de Villeneuve-les-Avignon), n° **28**, p. 27.
Enguerrand Charonton. — *Le Triomphe de la Vierge* (musée de Villeneuve-lès-Avignon), n° **28**, p. 28.
— *Triomphe de la Vierge*, détail (musée de Villeneuve-lès-Avignon), n° **28**, p. 29.
École française (milieu du xve siècle). — *L'Annonciation* (église de la Madeleine, Aix-en-Provence), n° **28**, p. 30.
École provençale (xve siècle). — *Légende de saint Mitre* (cathédrale d'Aix-en-Provence), n° **28**, p. 31.
Nicolas Froment. — *Le roi René et ses patrons*, volet gauche du triptyque du « Buisson ardent » (cathédrale d'Aix-en-Provence), n° **28**, p. 32.
— *La reine Jeanne de Laval et ses patrons*, volet droit du triptyque du « Buisson ardent » (cathédrale d'Aix-en-Provence), n° **28**, p. 32.
— *Le Buisson ardent*, triptyque (cathédrale d'Aix-en-Provence), n° **28**, p. 33.
— (attribué à). — *Saint Siffrein* (Grand séminaire, Avignon), n° **28**, p. 35.
École du Midi de la France. — *Vierge de Pitié* (collection du baron d'Albenas), n° **28**, p. 36.
— *Vierge et Donateur adorant l'Enfant* (musée Calvet, Avignon), n° **28**, p. 37.
École provençale (fin du xve siècle). — *Saint Michel* (musée Calvet, Avignon), n° **28**, p. 38.
École de l'Est (fin du xve siècle). — *Vierge de Pitié* (collection du baron Lazzaroni), n° **28**, p. 39.
École française (fin du xve siècle). — *Le Christ descendu de la Croix* (musée du Louvre), n° **28**, p. 40.
— (début du xvie siècle). — *Portrait de Guillaume de Montmorency* (musée de Lyon), n° **28**, p. 41.
—. (xvie siècle). — *Portrait de Henri II* (musée du Puy), n° **28**, p. 43.
Corneille de Lyon. — *Portrait de femme inconnue* (collection Ed. Aynard), n° **28**, p. 43.
Le « Roi de Bourges, haut relief en argent doré (collection de M. Georges Hoentschel), n° **30**, p. 12.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS (SALON DE 1904)

L. Anquetin. — *Renaud et Armide*, plafond, partie centrale, n° **29**, p. 13.
Eugène Carrière. — *Tête d'enfant*, n° **29**, p. 13.
J.-F. Raffaelli. — *Paysage de Bretagne : la Petite Rivière*, n° **29**, p. 14.
Charles Cottet. — *Jour de fête : Femmes de Plougastel-Daoulas au pardon de Sainte-Anne la Palud*, n° **29**, p. 15.
Frits Thaulow. — *Le Soir*, n° **29**, p. 16.
J.-E.-M. Blanche. — *Le Chérubin de Mozart*, n° **29**, p. 17.
A. de la Gandara. — *Portrait de Madame H. L.*, n° **29**, p. 18.
J.-M.-N. Whistler. — *Rose et vert*, étude, n° **29**, p. 19.
— *Rose et violet (l'iris)*, inachevé, n° **29**, p. 19.
L. Chialava. — *Gardeuse d'oies*, n° **29**, p. 20.
L. Simon. — *Messe en Bretagne*, n° **29**, p. 21.
L. Lhermitte. — *Moisson dans la vallée*, n° **29**, p. 22.
G. La Touche. — *L'Entreinte*, n° **29**, p. 23.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (SALON DE 1904)

Jules Lefebvre. — *Portrait de Mademoiselle A. L.*, n° **30**, p. 1.
H.-J. Harpignies. — *Fin d'été; environs d'Hérisson*, n° **30**, p. 2.
J. Bail. — *La Veillée*, n° **30**, p. 3.
Paul Chabas. — *Coin de table*, n° **30**, p. 4.
F. Humbert. — *Portrait de Madame N. S.*, n° **30**, p. 5.
T. Robert-Fleury. — *Anxiété*, n° **30**, p. 6.
Henri Martin. — *L'Aube*, fragment du triptyque : *le Travail*, n° **30**, p. 7.
Jean-Paul Laurens. — *Luther et ses disciples*, n° **30**, p. 8.
Mlle C.-H. Dufau. — *Baigneuse*, n° **30**, p. 9.

SALON D'AUTOMNE

Puvis de Chavannes. — *L'Enfant prodigue*, n° **35**, p. 32.
Eugène Carrière. — *Portraits*, n° **35**, p. 33.
John Lavery. — *Mary in green*, n° **35**, p. 34.
Toulouse-Lautrec. — *Devant la glace*, n° **35**, p. 34.
A. Renoir. — *Sur la Terrasse*, n° **35**, p. 41.

EXPOSITION D'ART SIENNOIS À SIENNE

Palais de la Seigneurie. — *La Chapelle de la Piazza del Campo, terminée en 1460, par A. Federighi*, n° **33**, p. 1.
Art siennois (xvie siècle). — *Devant d'autel* (Contrada dell'Onda), n° **33**, p. 2.
École siennoise (xve siècle). — *La Vierge et l'Ange annonciateur*, sculptures en bois peint et doré (église de San Francesco, à Chiusuri, Asciano), n° **33**, p. 2.
Giovanni di Paolo (1403?-1482). — *Le Paradis*, fragment (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **33**, p. 3.
— *L'Assomption de la Vierge* (église collégiale d'Asciano), n° **33**, p. 5.
Sano di Pietro (1406-1481). — *La Circoncision* (cathédrale de Massa Marittima), n° **33**, p. 6.
Stefano di Giovanni, dit Sassetta (1392-1450). — *La Naissance de la Vierge* (église collégiale d'Asciano), n° **33**, p. 6.
Vecchietta (1412-1480). — *La Vierge* (Conservatoire féminin), n° **33**, p. 6.
Matteo di Giovanni (1435-1495). — *Madone entourée de saints et d'anges* (collection de M. le chanoine Manfredo Torchi), n° **33**, p. 7.
— *Madone entourée de saints et d'anges* (Contrada della Selva), n° **33**, p. 7.
— *Madone entourée d'anges* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **33**, p. 7.
Stefano di Giovanni, dit Sassetta (1392-1450). — *L'Adoration des Mages* (collection du comte l'abbé Chigi Saracini, Sienne), n° **33**, p. 8.
École de Sienne (xve siècle). — *Histoire du voyage de la reine de Saba : le Départ* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **33**, p. 9.
— *Histoire du voyage de la reine de Saba : l'Arrivée chez le roi Salomon* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **33**, p. 9.
Benvenuto di Giovanni (1436-1518?). — *Le Retour à Rome du Pape Grégoire XI* (Société des Œuvres Pies. — Hôpital de la Scala, Sienne), n° **33**, p. 10.
— *Le Départ d'Avignon du Pape Grégoire XI* (Société des Œuvres Pies. — Hôpital de la Scala, Sienne), n° **33**, p. 10.
École de Toscane (xve siècle). — *Le Triomphe de Darius* (collection de M. Carlo Cinughi, Sienne), n° **33**, p. 12.
Matteo di Giovanni (1435-1495). — *Massacre des Innocents*, 1482 (église de Sant'Agostino, Sienne), n° **33**, p. 13.
Matteo Balducci (xve-xvie siècle). — *Assomption de la Vierge* (église de San Spirito, Sienne), n° **33**, p. 14.
Girolamo di Benvenuto (1470-1524). — *L'Assomption de la Vierge* (église de la Nativité, Montalcino), n° **33**, p. 15.
Guidoccio Cozzarelli (fin du xve siècle). — *Madone entourée de saints* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **34**, p. 10.
Bernardino Fungai (1460-1516). — *Le Couronnement de la Vierge* (église de Fontegiusta, Sienne), n° **31**, p. 10.
Andrea di Niccolò (1460-1524). — *La Vierge entre saint Sébastien et saint Roch* (collection de M. Sestilio Bianchi, Sarteano), n° **34**, p. 11.
Jacopo della Quercia (1371-1438). — *La Miséricorde, la Foi, l'Expulsion du paradis terrestre, la Charité*, reconstitution de la Fonte Gaia, 1409-1419 (Loggia du Palais communal, Sienne), n° **34**, p. 12.
Giacomo Pacchiarotto (1474-1540). — *La Sainte Famille visitée par les anges* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **34**, p. 13.
Jacopo della Quercia (1371-1438). — *La Justice, la Charité*, reconstitution de la Fonte Gaia (Loggia du Palais communal, Sienne), n° **34**, p. 14.
— *La Maternité, la Création d'Adam, la Sagesse, l'Espérance*, reconstitution de la Fonte Gaia, 1409-1419 (Loggia du Palais communal, Sienne), n° **34**, p. 15.
— *La Prudence, la Vierge avec l'Enfant*, reconstitution de la Fonte Gaia, 1409-1419 (Loggia du Palais communal, Sienne), n° **34**, p. 15.
— *Quatre saints*, bois peint et doré (église de San Martino, Sienne), n° **34**, p. 16.

Neroccio di Landi (1447-1500). — *Sainte Catherine de Sienne* (Oratoire de sainte Catherine, Sienne), n° **34**, p. 17.
Jacopo della Quercia (1371-1438). — *Vierge*, bois peint et doré (église de San Martino, Sienne), n° **34**, p. 17.
Maitre inconnu (xve siècle). — *La Vierge avec l'Enfant* (église de Sant' Agostino, Sienne), n° **34**, p. 18.
Giacomo Cozzarelli (2e moitié du xve siècle). — *Saint Jean l'Évangéliste*, terre cuite peinte (œuvre du Dôme, Sienne), n° **34**, p. 19.
Neroccio di Landi (1447-1500). — *La Madeleine*, terre cuite peinte (église de San Spirito, Sienne), n° **34**, p. 19.
Manière de Benedetto da Majano (1442-1497). — *La Vierge et l'Enfant* (paroisse de Terenzano), n° **34**, p. 20.
Manière de Mino da Fiesole (1431-1484). — *Buste de Vierge* (collection Palmieri Nuti, Sienne), n° **34**, p. 20.
Lorenzo di Mariano, dit Le Marrina (1476-1534). — *Sainte Catherine* (Contrada del Drago, Sienne), n° **34**, p. 21.
Francesco d'Antonio (1467). — *Urne du bras de saint Jean-Baptiste* (cathédrale de Sienne), n° **34**, p. 22.
Ugolino di Vieri (xive siècle). — *Reliquaire du chef de saint Savin* (cathédrale d'Orvieto), n° **34**, p. 23.
Ugolino di Vieri? et Gabriello d'Antonio da Siena (1350-1471). — *Arbre reliquaire*, cuivre doré avec émaux et branches de corail (commune de Lucignano), n° **34**, p. 23.
Crucifix du xve siècle avec socle de bronze doré (cathédrale de Sienne), n° **34**, p. 24.
Lando di Pietro (xive siècle) — *Reliquaire du chef de saint Galgano* (église de Santuccio, Sienne), n° **34**, p. 24.
Francesco d'Antonio (1467). — *Urne de la chape de saint Bernardin* (église de l'Osservanza, Sienne), n° **34**, p. 25.

GALERIE FRANÇAISE D'ART DÉCORATIF

A. Boisseau. — *Le Lever de l'Aurore*. Marbre et bronze doré, n° **35**, p. 36.
Loiseau-Rousseau. — *Dragon*. Applique en terre cuite pour adaptation à l'électricité, n° **35**, p. 36.
F. Faivre. — *La Chasse*. Relief terre cuite, n° **35**, p. 37.
— *La Pêche*. Relief terre cuite, n° **35**, p. 37.

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

Anquetin (L.). — *Renaud et Armide*. Plafond, partie centrale (Société Nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 13.
Backhuysen. — *La Côte de Scheveningue* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 4.
Bail (J.). — *La Veillée* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 3.
Balducci (Matteo). — *Assomption de la Vierge* (église de San Spirito. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 14.
Baudouin (P.-A.). — *Femme endormie*, gouache (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 28.
Bellechose (Henri) (attribué à). — *Calvaire et Martyre de saint Georges* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 8.
Benvenuto di Giovanni. — *Le Retour à Rome du Pape Grégoire XI* (Société des Œuvres pies, hôpital de la Scala. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 10.
— *Le Départ d'Avignon du Pape Grégoire XI* (Société des Œuvres pies, hôpital de la Scala. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 11.
Benvenuto (di Girolamo). — *L'Assomption de la Vierge* (église de la Nativité. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 15.
Blanche (J.). — *Le Chérubin de Mozart* (Société Nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 17.
Bosch (Jérome, dit Van Aken). — *L'Adoration des Mages* (collection de M. Jean Dollfus), n° **25**, p. 16.
Boucher (François). — *Un meuble de salon en ancienne tapisserie de Beauvais* d'après les dessins de (collection de M. Chappey), n° **35**, p. 27, 28, 29, 30, 31.
— *Jeune Fille à la colombe*, dessin (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 26.
Bourdichon (Jean). — *Saint Marc* (collection de M. le comte G. de Castries. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 17.
Bruyn (le Vieux) (Bartholomaeus). — *Donatrice*, volet de triptyque (collection Albert Bossy), n° **35**, p. 14.
Carrière (Eugène). — *Tête d'Enfant* (Société Nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 13.
— *Portraits* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 33.
Chabas (Paul). — *Coin de Table* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 4.
Chardin. — *Portrait de Femme* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 2.
Charonton (Enguerrand). — *Le Triomphe de la Vierge* (musée de Villeneuve-lès-Avignon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 28
— *Triomphe de la Vierge* (détail), (musée de Villeneuve-lès-Avignon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 29.
Chialiva (L.). — *Gardeuse d'oies* (Société Nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 20.
Corneille de Lyon. — *Portrait de femme inconnue* (collection Ed. Aynard. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 43.
Corot. — *Jardins de la villa Médicis à Rome* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 7.
— *La Dame à la perle* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 11.
— *La Métairie* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 12.
Cottet (Charles). — *Jour de Fête. Femmes de Plougastel-Daoulas au Pardon de Sainte-Anne la Palud* (Société Nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 15.
Cozzarelli (Guidoccio). — *Madone entourée de Saints* (collection Palmieri Nuti. — Exposition de Sienne), n° **34**, p. 10.
Danloux (H.-V.). — *Portrait d'homme* (musée du Louvre. — Legs de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 7.
Daumier (H.). — *Don Quichotte et Sancho* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 9.
Decamps. — *Les Murs de Rome* (musée du Louvre, legs Cottier), n° **25**, p. 4.
— *La Défaite des Cimbres* (musée du Louvre, legs Cottier), n° **25**, p. 5.
Delacroix (E.). — *Jeune Tigre jouant avec sa mère* (musée du Louvre, legs Cottier), n° **25**, p. 2.
— *Hamlet et Horatio* (musée du Louvre, legs Cottier), n° **25**, p. 3.
Dello Delli. — *Le Mariage d'Esther et d'Assuérus*, devant de coffre de mariage (collection de M. Jean Dollfus), n° **25**, p. 7.
Drouais (J.-G.). — *Portrait de jeune femme* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 1.
Dufau (Mlle C.-H.). — *Baigneuse* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 9.
Engelbrechtsz (Cornélis). — *Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste* (collection de M. le baron de Schlichting), n° **30**, p. 11.
Fantin-Latour. — *Son portrait par lui-même*, dessin (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 2.
— *Baigneuses* (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 3.
— *Portrait de la sœur de l'auteur*, dessin (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 4.
— *La Toilette* (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 5.
— *La Nuit* (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 6.
— *Hommage à Berlioz* (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 7.
— *La Danse* (musée de Pau), n° **34**, p. 8.
— *Un Atelier aux Batignolles* (musée du Luxembourg), n° **34**, p. 9.
Fouquet (Jean). — *Portrait d'homme inconnu* (collection Lichtenstein, Vienne. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 1.
— *Son portrait*, émail peint (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Charles VII, roi de France* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 10.
— *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 11.
— *Étienne Chevalier et son patron saint Étienne*, partie gauche du diptyque de Melun (musée de Berlin. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 12.
— *La Vierge et l'Enfant*, partie droite du diptyque de Melun (musée d'Anvers. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 13.
— (attribué à). — *Portrait d'homme* (collection du comte Wilczeck, Vienne. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 14.

FOUQUET (JEAN, attribué à). — *Portrait de Dunois* (collection A. Gabeau, Amboise. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 14.
— — *Portrait d'homme inconnu* (musée d'Anvers. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 15.
— *Sainte Marguerite*, miniature du livre d'Heures d'Étienne Chevalier (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 17.
FRAGONARD. — *Portrait présumé de Fragonard* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 4.
— *Environs de Tivoli*, dessin à la sépia (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 14.
— *Le Songe du Mendiant*, dessin à la sépia (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 16.
— *Visite à la Nourrice*, dessin à la sépia (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 18.
— *La Révérence*, dessin à la sépia (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 20.
FROMENT (NICOLAS). — *Le Roi René et ses patrons*, volet gauche du triptyque du « Buisson ardent » (cathédrale d'Aix-en-Provence. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 32.
— *La Reine Jeanne de Laval et ses patrons*, volet droit du triptyque du « Buisson ardent » (cathédrale d'Aix-en-Provence. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 32.
— *Le Buisson ardent*, triptyque (cathédrale d'Aix-en-Provence, — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 33.
— (attribué à). — *Saint Siffrein* (grand séminaire, Avignon, — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 35.
FUNGAI (BERNARDINO). — *Le Couronnement de la Vierge* (église de Fontegiusta. — Exposition de Sienne), n° **34**, p. 10.
GÉRICAULT. — *Course de Barberi au Corso de Rome* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 10.
GÉROME (J.-L.). — *Vente d'esclaves*, n° **26**, p. 17.
— *L'Empereur Napoléon III recevant les Ambassadeurs siamois au palais de Fontainebleau*, n° **26**, p. 18.
— « *Rex Tibicen* », n° **26**, p. 19.
— *Louis XIV et Molière*, n° **26**, p. 20.
— *L'Atelier de Michel-Ange au Vatican*, n° **26**, p. 20.
— *Arabes en prières*, n° **26**, p. 21.
— *Jeunes Grecs faisant battre des coqs* (musée du Luxembourg), n° **26**, p. 23.
— *7 décembre 1815... neuf heures du matin* n° **26**, p. 23.
— *Musique russe ou récréation au camp. — Souvenir de Moldavie*, n° **26**, p. 24.
— *Jérusalem. — Consummatum est...*, n° **26**, p. 25.
— *Deux Augures*, n° **26**, p. 25.
— *Pollice verso*, n° **26**, p. 26.
— *Réception du grand Condé par Louis XV* n° **26**, p. 29.
GIRARD D'ORLÉANS. — *Portrait de Jean I, le Bon* (Bibliothèque nationale. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 2.
GOES (VAN DER). — *La Madone et l'Enfant* (Museo nazionale, Florence. — Collection Carrand), n° **31**, p. 6.
GREUZE (J.-B.). — *Les Deux Amies* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 1.
— *L'Effroi* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 7.
— *L'Enfant à la poupée* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 7.
— *L'Oiseau mort* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 7.
— *Tête d'étude pour « la Mère bien-aimée »* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, 27.
GUARDI (F.). — *La Place Saint-Marc à Venise* (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 2.
HALL. — *Portrait présumé de Madame de Graffigny* (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 2.
HARPIGNIES (H.-J.). — *Fin d'été; environs d'Hérisson* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 2.
HOBBEMA. — *Ferme sous bois* (musée du Louvre. — Legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 5.
HUMBERT (F.). — *Portrait de Madame N. S...* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 5.
LA GANDARA (A. DE). — *Portrait de Madame H. L...* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 18.
LARGILLIÈRE. — *Portrait de Dame de qualité en Diane* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 6.
LA TOUCHE. — *L'Étreinte* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 23.
LA TOUR (M.-Q. DE). — *Portrait de Dupeuche* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 26.
— *Mademoiselle Fel* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 27.
— *Portrait de Louis de Silvestre, le jeune* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 28.
— *Inconnue* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 29.
LA TOUR (M.-Q. DE). — *Le Duc de Bourgogne* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 30.
— *Inconnue* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 31.
— *Madame Masse* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 32.
— *Jeune fille* (musée de Saint-Quentin), n° **34**, p. 33.
— *M. Duval de l'Epinoy* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 5.
— *Portrait présumé de d'Alembert* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 6.
— *Le Maréchal de Belle-Isle* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 7.
— *La Maréchale duchesse de Belle Isle, née de Béthune* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 8.
— *Madame Grimod de la Reynière, née de Jarente* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 9.
— *Madame Marguerite Lecomte* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 10.
— *La Marquise de Rumilly* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 11.
— *Portrait d'un inconnu* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 12.
— *Jeune Fille* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 13.
— *Le Chevalier de Jars* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 16.
LAURENS (JEAN-PAUL). — *Luther et ses Disciples* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 8.
LAVERY (JOHN). — *Mary in green* (Salon d'Automne), n° **34**, p. 34.
LAWRENCE (TH.). — *La Comtesse d'Essex* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 5.
LEFEBVRE (J.). — *Portrait de Mademoiselle A. L.* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 1.
LENBACH. — *Son portrait par lui-même avec sa fille Marion*, n° **30**, p. 13.
— *Portraits de Gladstone et de Dollinger*, n° **30**, p. 14.
— *Portrait de Mrs. Marion Crawford*, pastel, n° **30**, p. 15.
— *Portrait de Madame Lilian Sanderson*, n° **30**, p. 16.
— *Portrait du prince de Bismarck*, n° **30**, p. 17.
— *Portrait d'Emerson*, n° **30**, p. 19.
LHERMITTE (L.). — *Moisson dans la vallée* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 22.
LOCHNER (STEPHAN), dit MAITRE ÉTIENNE DE COLOGNE. — *La Circoncision, l'Adoration des Mages, le Triomphe du Christ et de la Vierge* (collection de M. Jean Dollfus), n° **25**, p. 15.
MAITRE DE L'ÉTAMPE (attribué au). — *Vierge glorieuse entre saint Pierre et saint Augustin* (musée d'Aix-en-Provence. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 9.
MAITRE DE MOULINS. — *Vierge adorant l'Enfant* (musée de Bruxelles. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 20.
— *La Nativité et le cardinal Rolin en donateur* (cathédrale d'Autun. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 21.
— (attribué au). — *Pierre II, duc de Bourbon, et son saint Patron* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 22.
— *Donatrice présentée par sainte Madeleine* (collection de MM. Agnew, Londres. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 23.
— *Pierre de Bourbon, Anne de Beaujeu et leur fille Suzanne*, volets d'un triptyque (cathédrale de Moulins. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 24.
— *La Vierge glorieuse*, partie centrale du triptyque (cathédrale de Moulins. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 25.
— *L'Annonciation*, grisaille, revers des volets du triptyque (cathédrale de Moulins. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 44.
MALOUEL (JEAN, attribué à). — *Vierge* (collection de M. F. Aynard, Lyon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 6.
— *Le Christ soutenu par le Père Éternel et par la Vierge* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 7.
MARTIN (HENRI). — *L'Aube*, fragment du triptyque : *le Travail* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 7.
MATTEO DI GIOVANNI. — *Madone entourée de saints et d'anges* (collection de M. le chanoine Manfredo Tarchi. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 7.
— *Madone entourée de saints et d'anges* (Contrada della Selva. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 7.
— *Madone entourée d'anges* (collection Palmieri Nuti. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 7.
— *Massacre des Innocents* (église de Sant'Agostino. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 13.

Michel-Ange (Buonarotti, attribué à). — *La Vierge et l'Enfant*, fresque (collection de M. C. Benigno Crespi, Milan), n° **29**, p. 31.
— *Figure académique* (Chapelle Sixtine, Vatican), n° **29**, p. 32.
— *La Sibylle Érythrée* (Chapelle Sixtine, Vatican), n° **29**, p. 32.
Millet (J.-F.). — *Le Retour des champs, le soir* (collection de M. Jean Dollfus), n° **26**, p. 8.
Moreau (J.-M., dit le jeune). — *Mademoiselle Papillon de la Ferté*, dessin (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 22.
Nattier (J.-M.). — *Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans* (musée de Stockholm), n° **35**, p. 1.
— *La Marquise de Pompadour* (musée de Versailles), n° **35**, p. 2.
— *Madame Louise de France* (musée de Versailles), n° **35**, p. 3.
— *Madame Marsollier et sa fille*, dessin (musée de Weimar), n° **35**, p. 5.
— *Madame Victoire de France* (musée de Versailles), n° **35**, p. 7.
— *La Nuit passe et l'Aurore paraît*, dessin (collection de M. le comte Primoli), n° **35**, p. 8.
— *Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans*, (ancienne collection de la baronne de Gartempe), n° **36**, p. 31.
Niccolo (Andrea di). — *La Vierge entre saint Sébastien et saint Roch* (collection de M. Sestilio Barni. — Exposition de Sienne), n° **34**, p. 11.
Orley (Van). — Dessins pour les Tapisseries représentant les *Episodes de la bataille de Pavie* (musée du Louvre), n° **25**, p. 18, 19, 20, 21, 22, 24 et 25.
Paolo (Giovanni di). — *Le Paradis*, fragment (collection Palmieri Nuti. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 3.
— *L'Assomption de la Vierge* (église collégiale d'Asciano. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 5.
Perronneau (J.-B.). — *Le Comte de Bastard* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 17.
— *M. Du Mas de Puyssac* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 19.
— *M. J.-C. Dutillieu* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 21.
— *Madame *** ayant un bouquet de barbeau* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 23.
— *Jeune Ecolier, frère de l'auteur, tenant un livre* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 25.
Piacchiarotto (Giacomo). — *La sainte Famille visitée par les Anges* (collection Palmieri Nuti. — Exposition de Sienne), n° **34**, p. 13.
Portail (J.-A.). — *Musicienne*, dessin à la sanguine (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 24.
Pourbus (F.). — *Portrait de Louis XIII* (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 6.
Puvis de Chavannes. — *L'Enfant prodigue* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 32.
Raffaelli (J.-F.). — *Paysage de Bretagne : La Petite Rivière* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 14.
Renoir (A.). — *Sur la terrasse* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 35.
Reynolds (Sir Th.). — *Portrait de femme* (musée du Louvre, legs de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 5.
Robert-Fleury (T.). — *Anxiété* (Société des Artistes français), n° **30**, p. 6.
Romerswall (Marinus von). — *Le Changeur et sa femme* (museo Nazionale, Florence. — Collection Carrand), n° **31**, p. 7.
Rosalba Carriera. — *Tête d'étude* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 1.
— *Son Portrait par elle-même* (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 2.
Roslin. — *Portrait de l'artiste par lui-même* (musée du Louvre, legs de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 1.
Ruysdael (J.). — *La Route* (musée du Louvre, legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 4.
Saint-Aubin (A. de). — *Madame de Saint-Aubin*, dessin rehaussé (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 22.
Saint-Aubin (G. de). — *Expérience de B.-G. Sage à l'Hôtel des Monnaies, 1779*, dessin rehaussé (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 22.
Sano di Pietro. — *La Circoncision* (cathédrale de Massa Marittima. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 6.
Simon (L.). — *Messe en Bretagne* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 21.
Stefano di Giovanni (dit Sassetta). — *La Naissance de la Vierge* (église collégiale d'Asciano. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 6.
— *L'Adoration des Mages* (collection du comte Fabio Chigi Saracini. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 8.
Téniers (D.). — *Le Cabaret* (musée du Louvre, legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 3.
— *Les Joueurs de boules* (musée du Louvre, legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 6.
Thaulow (Frits). — *Le Soir* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 16.
Tiepolo (J.-B.). — *Le Carnaval de Venise* (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 3.
Tocqué. — *Portrait de Jean-Marc Nattier* (musée de Copenhague), n° **35**, p. 2.
Toulouse-Lautrec. — *Devant la glace* (Salon d'Automne), n° **35**, p. 34.
Vallin (J.-A.). — *La Tentation de saint Antoine* (collection de M. Haviland), n° **30**, p. 26.
— *Tête de Bacchante*, n° **30**, p. 26.
— *Portrait du docteur Forlenze*, n° **30**, p. 27.
— *Le Baptême du Christ* (collection de M. Gaudin), n° **30**, p. 28.
— *Tête de jeune fille* (collection de M. Fernandez Patto), n° **30**, p. 29.
— *Portrait de fillette*, n° **30**, p. 29.
— *Chemin dans le bois*, n° **30**, p. 30.
Vecchietta. — *La Vierge* (Conservatorio femminile. — Exposition de Sienne), n° **33**, p. 6.
Verspronck (Jean). — *Portrait de femme* (musée du Louvre, legs Cottier), n° **25**, p. 1.
— *Portrait d'une dame de qualité* (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 6.
Voiriot (Guillaume). — *Portrait de J.-M. Nattier* (musée du Louvre), n° **35**, p. 4.
Watteau (A.). — *Têtes d'étude pour « l'Assemblée galante »*, dessin à la sanguine (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 3.
— *Tête d'étude pour une composition inconnue*, dessin à la sanguine (collection de M. Jacques Doucet), n° **36**, p. 4.
Weyden (Van der). — *Grande tapisserie tissée à Bruxelles pour le duc d'Albe* (collection de M. Jean Dollfus), n° **25**, p. 11.
Whistler (J.-M.-N.). — *Rose et vert*, étude (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 19.
— *Rose et violet (l'iris)* (Société nationale des Beaux-Arts), n° **29**, p. 19.
Wouwerman (P.). — *Halte de cavaliers* (musée du Louvre, legs Arthur de Rothschild), n° **27**, p. 2.
Auteur inconnu. — *Tableau de maître inconnu*, n° **27**, p. 32.

ÉCOLE FRANÇAISE

École française, xive siècle. — *La Trinité* (collection Weber, Hambourg. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 2.
— *Miniature détachée des Heures de Turin* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 6.
— milieu du xve siècle. — *L'Annonciation* (église de la Madeleine, Aix-en-Provence. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 30.
— fin du xve siècle. — *Le Christ descendu de la Croix* (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 40.
— début du xvie siècle. — *Portrait de Guillaume de Montmorency* (musée de Lyon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 41.
— xvie siècle. — *Portrait de Henri II* (musée du Puy. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 43.
— xve siècle. — *Portrait de femme* (musée du Louvre), n° **36**, p. 29.
École de Paris, xive siècle. — *Mitre en soie blanche* (musée de Cluny. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 4.
— *Parement de Narbonne*, dessin sur soie blanche (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 4.
— *Adoration des Mages et Crucifixion* (museo Nazionale, Florence. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 5.
— vers 1475. — *Le Retable du Parlement de Paris* (musée du Louvre). Ensemble et détails, n° **35**, p. 9, 10, 11 et 12.
École du midi de la France, xive siècle. — *Adoration des Mages* (collection Lippmann, Berlin. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 3.
— *Mort de la Vierge* (collection Lippmann, Berlin. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 3.
— *Vierge de Pitié* (collection du baron d'Albenas. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 36.
— *Vierge et Donateur adorant l'Enfant* (musée Calvet, Avignon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 37.
École d'Avignon, xve siècle. — *Le Bienheureux Pierre de Luxembourg* (musée Calvet, Avignon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 26.
— *Vierge de Pitié avec un Donateur* (musée de Villeneuve-lès-Avignon. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 27.
École de l'Est, fin du xve siècle. — *Vierge de Pitié* (collection du baron Lazzaroni. — Exposition des Primitifs français), n° **28**, p. 39.

École provençale, xvᵉ siècle. — *Légende de saint Mitre* (cathédrale d'Aix-en-Provence. — Exposition des Primitifs français), nº **28**, p. 31.
— fin du xvᵉ siècle. — *Saint Michel* (musée Calvet, Avignon. — Exposition des Primitifs français), nº **28**, p. 38.
École de Touraine. — *Triptyque de la Chartreuse du Liget*, panneaux de gauche et de droite, et panneau central (église Saint-Antoine, Loches. — Exposition des Primitifs français), nº **28**, p. 18 et 19.

ÉCOLE ITALIENNE

École florentine, xvᵉ siècle. — *L'Histoire de Joseph*. — Devant d'un coffre de mariage (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 8.
— seconde moitié du xvᵉ siècle. — *Vierge entourée d'Anges* (don Albert Bossy. — Musée du Louvre), nº **33**, p. 15.
École de Foligno, fin du xvᵉ siècle. — *Miracle de sainte Marie des Neiges* (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 13.
École de Lombardie, xvᵉ siècle. — *Portrait d'une jeune fille* (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 2.
École de Sienne, xvᵉ siècle. — *Histoire du Voyage de la reine de Saba*. — *Le Départ* (exposition de Sienne. — Collection Palmieri Nuti), nº **33**, p. 9.
— *Histoire du Voyage de la reine de Saba*. — *L'Arrivée chez le roi Salomon* (exposition de Sienne. — Collection Palmieri Nuti), nº **33**, p. 9.
École toscane, xvᵉ siècle. — *Le Triomphe de Darius* (exposition de Sienne. — Collection de M. Carlo Cinughi), nº **33**, p. 12.
École toscane, xvᵉ siècle. — *Saint Jean-Baptiste et saint François, la Vierge sur un trône, un évêque et saint Pierre* (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 1.
— *Le Jugement de Paris* (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 4.

ÉCOLE FLAMANDE

École flamande, xvᵉ siècle. — *Le Martyre de sainte Catherine*, polyptyque (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 5.
— xvᵉ siècle. — *La Reine de Saba rendant hommage à Salomon* (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 5.
milieu ou seconde moitié du xvᵉ siècle. — *Vierge entre deux Anges musiciens* (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 19.
fin du xvᵉ siècle. — *Volets d'émaux d'un polyptyque* (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 6.
— commencement du xvᵉ siècle. — *La Vierge et deux Saintes* (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 12.
— xvᵉ siècle. — *La Crucifixion*, triptyque (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 7.
— xvᵉ siècle. — *La Vierge et l'Enfant* (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 13.
— xvᵉ siècle. — *La Sainte Vierge et l'Enfant* (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 14.
— xvᵉ siècle. — *Scène de Cabaret et de Danse* (collection de M. Jean Dollfus), nº **25**, p. 10.

ÉCOLE ESPAGNOLE

École espagnole, xvᵉ siècle. — *Tête d'homme* (legs de S. A. I. la princesse Mathilde. — Musée du Louvre), nº **29**, p. 8.

SCULPTURES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS

A. C. (Maitre). — *Hercule armé de la massue*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 12.
Benedetto da Majano (manière de). — *La Vierge et l'Enfant* (exposition de Sienne. — Paroisse de Terenzano), nº **34**, p. 20.
Bonacolsi (Alari, dit l'Antico). — *Cybèle*, bronze (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 2.
Carpeaux. — *Modèle en terre cuite du bas-relief de Flore* (collection de M. Jean Dollfus), nº **26**, p. 3.
Cozzarelli (Giacomo). — *Saint Jean l'évangéliste*, terre cuite peinte (exposition de Sienne. — Œuvre du Dôme), nº **34**, p. 19.
Donatello. — *Ange*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 9.
— *David*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 10.
Duquesnoy (François). — « *Putto* », bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 12.
Gérome (J.-L.). — *Bellone*, nº **26**, p. 18.
— *La Fuite en Egypte*, nº **26**, p. 21.
— *Tamerlan*, statuette bronze émaillé, nº **26**, p. 22.
— *Gladiateurs*, nº **26**, p. 27.
— *Anacréon entre Bacchus et l'Amour*, nº **26**, p. 28.
— *Tanagra*, marbre peint, nº **26**, p. 30.
— *Jules César*, bronze, nº **26**, p. 31.
— *Frédéric le Grand*, statuette bronze émaillé, nº **26**, p. 32.
— *Bonaparte entrant au Caire*, statuette bronze émaillé, nº **26**, p. 32.
Ghiberti (Lorenzo). — *Cariatide*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 9.
Ilario Pier Giacomo (dit Antico). — *Femme assise*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 11.
Jacopo della Quercia. — *La Miséricorde*. — *La Foi*. — *L'expulsion du Paradis terrestre*. — *La Charité* (exposition de Sienne. — Loggia du Palais communal), nº **34**, p. 12.
— *La Justice*. — *La Charité* (exposition de Sienne. — Loggia du Palais communal), nº **34**, p. 14.
— *La Maternité*. — *La Création d'Adam*. — *La Sagesse*. — *L'Espérance* (exposition de Sienne. — Loggia du Palais communal), nº **34**, p. 15.
— *La Prudence*. — *La Vierge avec l'Enfant* (exposition de Sienne. — Loggia du Palais communal), nº **34**, p. 15.
— *Quatre Saints*, bois peint et doré (exposition de Sienne. — Eglise de San Martino), nº **34**, p. 16.
— *Vierge*, bois peint et doré (exposition de Sienne. — Eglise de San Martino), nº **34**, p. 17.
Lorenzo di Mariano (dit Le Marrina). — *Sainte Catherine* (exposition de Sienne. — Contrada del Drago), nº **34**, p. 21.
Mino da Fiesole (manière de). — *Buste de Vierge* (exposition de Sienne. — Collection Palmieri Nuti), nº **34**, p. 20.
Neroccio di Landi. — *Sainte Catherine de Sienne* (oratoire de Sainte-Catherine. — Exposition de Sienne), nº **34**, p. 17.
— *La Madeleine*, terre cuite peinte (exposition de Sienne. — Eglise de San Spiritol), nº **34**, p. 19.
Riccio (Andrea, dit Brescia). — *L'Abondance*, bronze (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 4.
Riccio (A.). — *Nymphe endormie*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 11.
— *L'Abondance*, bronze (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 4.
Rossellino (Antonio). — *Buste d'enfant*, bronze (musée de Berlin), nº **29**, p. 12.

ÉCOLE FRANÇAISE

École d'Auvergne, xvᵉ siècle. — *Coffre*, bois (musée Nazionale, Florence. — Collection Carrand), nº **32**, p. 15.
— *Crédence*, bois (collection Carrand), nº **32**, p. 15.
Art champenois, début du xvᵉ siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, fragment de *Sainte Parenté*, groupe en pierre peinte (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 25.
École française. — *Notre-Dame de Pitié* (chapelle du château de Biron) nº **27**, p. 8.
— *La Mise au tombeau* (chapelle du château de Biron), nº **27**, p. 9.
— — detail. — nº **27**, p. 10.
— — detail. — nº **27**, p. 11.
— — detail. — nº **27**, p. 12.
— *Tombeau d'Armand de Gontaut, évêque de Sarlat* (chapelle du château de Biron), nº **27**, p. 13.
— *Tombeau de Pons de Gontaut*, côté gauche (chapelle du château de Biron), nº **27**, p. 14.
— — côté droit. — nº **27**, p. 14.
— *Descente de Croix*, sculpture sur bois, nº **27**, p. 32.
— *Retable*, église d'Issac-la-Tranquette, Puy-de-Dôme, nº **27**, p. 33.
— *Roi de Bourges*, haut relief en argent doré (collection de M. Georges Hoentschel), nº **30**, p. 12.
seconde moitié du xvᵉ siècle. — *Saint Etienne*, statuette en bois polychrômé et doré (don Albert Bossy. — Musée du Louvre), nº **35**, p. 20.
début du xvᵉ siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, statue en bois (don Albert Bossy. — Musée du Louvre), nº **35**, p. 21.
— *Buste de Vierge ou de Sainte*, fragment de statue en pierre (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 22.
— *La Vierge et l'Enfant*, statuette en ivoire (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 23.
— fin du xiiiᵉ siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, statuette en pierre (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 24.

École française, xvie siècle. — *Devant de coffre en noyer* (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 34.
— xiie siècle. — *Vierge* en pierre (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 35.
— xiie siècle. — *Chapiteau en pierre* (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 36.
École de la Loire, début du xvie siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, statuette en marbre (musée du Louvre. — Don Albert Bossy), nº **35**, p. 24.

ÉCOLE ALLEMANDE

École allemande, xive siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, bois (collection Carrand.—Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 16.

ÉCOLE DES FLANDRES

École des Flandres, xve siècle. — *La Vierge immaculée*, bois (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 16.
— xve siècle.— *Sainte Ursule*, fragment de retable en bois polychromé (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 40.
— *Marie-Magdeleine aux pieds du Sauveur*, fragment de retable en bois polychromé (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 41.
École des Flandres, seconde moitié du xve siècle. — *La Vierge et l'Enfant*, statuette en bois (don Albert Bossy. — Musée du Louvre), nº **35**, p. 22.
— xve siècle. — *Sainte*, statue en bois (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 23.
— début du xvie siècle. — *Prophète ou Docteur*, statuette en bois (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 23.
— xve siècle. — *La Vierge immaculée*, bois (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 16.
— xve siècle. — *Coffre gothique*, bois (collection Albert Bossy), nº **35**, p. 26.

ÉCOLE ITALIENNE

École florentine, fin du xve siècle. — *David*, bronze (musée du Louvre), nº **29**, p. 10.
École siennoise, xve siècle. — *La Vierge et l'Ange annonciateur*, sculptures en bois peint et doré (église de San Francesco à Chiusuri (Asciano).—Exposition de Sienne), nº **33**, p. 2.
— maître inconnu du xve siècle. — *La Vierge avec l'Enfant* (église de Sant' Agostino, Sienne. — Exposition de Sienne), nº **34**, p. 18.

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

ART ANTIQUE

Vases votifs de formes et de matières diverses (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 26.
Pieds de lit en ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 26.
Tête de femme en bois d'ébène (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 26.
Pieds de lit en ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 27.
Table d'offrandes en cuivre, époque inconnue entre le xxxe et le xve siècle av. J.-C. (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 27.
Statuettes funéraires (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 27.
Pieds de lit en ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 27.
Stèle du roi Serpent (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 28.
Vases en schiste ardoisier (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 29.
Vase en porphyre (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 29.
Gobelets en porphyre (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 29.
Stèle (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 30.
Grandes jarres et vases cylindriques en onyx (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 30.
Grandes assiettes en onyx (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 31.
Lion en ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 31.
Grandes assiettes en onyx (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 31.
Jeux en grès émaillé (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 32.
Tête de félin en bois d'ébène (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 32.
Tablette d'ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 32.
Vases ouvragés en marbre blanc et en onyx (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 33.
Vases votifs en matières diverses (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 33.
Fragments de petits pots cylindriques en ivoire (fouilles d'Abydos), nº **25**, p. 33.
Allégorie à la Déesse de la Terre (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 13.
Fragment de frise ornementale (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 13.
Procession avec femmes et enfants (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 14.
La Procession des Flamines (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 15.
Procession avec escorte armée (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 15.
La Procession des Sénateurs (Ara Pacis Augustæ. — Galerie des Offices, Florence), nº **26**, p. 16.

OBJETS D'ÉGLISE

Statuette de saint Etienne, cuivre doré, fin du xiie siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 37.
Crosse en émail champlevé, Limoges, fin du xiiie siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 37.
Bandes ornementales de chasuble, Italie, fin du xiiie siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 21.
Plaques d'évangéliaires en émail champlevé de Limoges, xiiie siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 38 et 39.
Chef reliquaire, en cuivre repoussé et doré, art limousin, xiiie-xive siècles (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 36.
Christ en croix, art français, ivoire arraché à la couverture d'une bible datée de 1340 (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 42.
Reliquaire au chef de saint Galgano, par Lando di Pietro, xive siècle (exposition de Sienne. — Eglise du Santuccio, Sienne), nº **34**, p. 24.
Parement de Narbonne, dessin sur soie blanche, école de Paris, xive siècle (musée du Louvre. — Exposition des Primitifs français), nº **28**, p. 4.
Mitre en soie blanche, école de Paris, xive siècle (musée de Cluny. — Exposition des Primitifs français), nº **28**, p. 14.
Orfroi brodé, art anglais, xive siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 22.
Orfroi brodé, art anglais, xive siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 22.
Croix avec émaux champlevés, art italien, xive siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 18.
Croix processionnelle, cuivre doré et émaillé, Sienne, xive siècle (collection Carrand.—Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 22.
Reliquaire du chef de saint Savin, par Ugolino di Vieri, xive siècle (exposition de Sienne. — Cathédrale d'Orvieto), nº **34**, p. 23.
Croix de chasuble, France, fin du xive siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 23.
Crucifix du xve siècle, avec socle de bronze doré (exposition de Sienne. — Cathédrale de Sienne), nº **34**, p. 24.
Figures d'évêques, art allemand, xve siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 22.
Arbre reliquaire, cuivre doré avec émaux et branches de corail, par Ugolino di Vieri (?) et Gabriello d'Antonio da Siena, 1350-1471 (exposition de Sienne. —Commune de Lucignano), nº **34**, p. 23.
Croix de chasuble, art flamand ou allemand, fin du xve siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 24.
Urne du bras de saint Jean-Baptiste, par Francesco d'Antonio (1467) (exposition de Sienne. — Cathédrale de Sienne), nº **34**, p. 22.
Sainte Ursule, fragment de retable en bois polychromé, art flamand, xve siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 40.
Marie-Magdeleine aux pieds du Sauveur, fragment de retable en bois polychromé, art flamand, xve siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 41.
Urne de la chape de saint Bernardin, Francesco d'Antonio (1467) (exposition de Sienne. — Eglise de l'Osservanza, Sienne), nº **34**, p. 25.
Partie d'un reliquaire, bronze argenté et doré, Venise, xve siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 16.
Broderie italienne, xve siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 24.
Tableau de broderie, Italie, xve siècle (ancienne collection Hochon), nº **30**, p. 25.

Broderie, Italie, XVIe siècle (ancienne collection Hochon), n° **30**, p. 20.
Tableau d'or nué, art espagnol, XVIe siècle (ancienne collection Hochon), n° **30**, p. 20.
Pieta, émail par Nardon Pénicaud, Limoges, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 15.
Le Christ jardinier, émail par Nardon Pénicaud, Limoges, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 15.
Croix d'autel, argent doré et émaillé, Toscane, fin du XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 20.
Devant d'autel, art siennois, XVIe siècle (exposition de Sienne. — Eglise de San Francesco à Chiusuri (Asciano), n° **33**, p. 2.
Lettres brodées, époque de Louis XII, XVIe siècle (ancienne collection Hochon), n° **30**, p. 24.
Le Crucifiement, Baiser de Paix, cuivre doré et bois, France, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 12.
Le Transport de la Maison sainte à Lorette, Baiser de Paix, émail peint et bois doré, France, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 12.
La Vierge et l'Enfant, Baiser de Paix, argent et bronze doré, Italie, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 13.
L'Annonciation, Baiser de Paix, nielle en argent, Italie, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 13.
Retable de l'église d'Issac-la-Tourette (Puy-de-Dôme), n° **27**, p. 33.

IVOIRES

Pied de lit en ivoire (fouilles d'Abydos), n° **25**, p. 26.
Pieds de lit en ivoire (fouilles d'Abydos), n° **25**, p. 27.
Lion en ivoire (fouilles d'Abydos), n° **25**, p. 31.
Tablette d'ivoire (fouilles d'Abydos), n° **25**, p. 32.
Fragments de petits pots cylindriques en ivoire (fouilles d'Abydos), n° **25**, p. 33.
Adam au Paradis terrestre, ivoire, Rome, Ve siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 18.
Épisodes de la Vie de saint Paul, ivoire, Rome, Ve siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 18.
Une Impératrice, ivoire, Orient, VIIIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 19.
Coffret, ivoire, italo-byzantin, IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 20.
La Crucifixion, ivoire, IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 21.
Flabellum de Tournus, IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 24 et 25.
Le roi David, ivoire, IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 26.
Scènes de la Vie de saint Pierre, ivoire, Allemagne, Xe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 20.
Ivoire, XIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 21.
Vierge en ivoire, art roman français, XIIe siècle (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 34.
Plaque d'ivoire, art byzantin, XIIIe siècle (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 33.
Ivoire, France, fin du XIIIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 32.
La Vierge et l'Enfant, statuette en ivoire, art français, début du XIVe siècle (collection Albert Bossy), n° **35**, p. 22.
Ivoires, France, XIVe et fin du XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 21, 22, 26 et 29.
L'Assaut du Château de l'Amour, ivoire, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 23.
La Légende de saint Eustache, ivoire, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 23.
Un Tournoi, ivoire, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 26.
Assaut du Château de l'Amour, ivoire, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 26.
Attaque d'une Forteresse, ivoire, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 26.
Ange en ivoire, art espagnol, XIVe siècle (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 35.
Vierge en ivoire, art français, XIVe siècle (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 35.
Ivoire, Italie, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 29.
Christ en croix, art français, ivoire arraché à la couverture d'une bible datée de 1340 (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 42.
Sainte Catherine, ivoire, Bourgogne, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 27.
La Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, ivoire rehaussé d'or et de couleur, France, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 27.
Le Triomphe de l'Amour, ivoire, Italie, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 28.
Ivoire, Bourgogne, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 31 et 32.
Ivoire, France, commencement du XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 29.

TAPISSERIES

Vasthi refuse de se rendre au festin d'Assuerus, tapisserie française, fin du XVe siècle (musée du Louvre. — Don Albert Bossy), n° **35**, p. 17.
Les Episodes de la bataille de Pavie, d'après les cartons de Van Orley (musée de Naples), n° **25**, p. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24 et 25.
Grande Tapisserie tissée à Bruxelles pour le duc d'Alba, d'après les cartons de Roger Van der Weyden (collection de M. Jean Dollfus), n° **25**, p. 11.
Berger et Bergère, tapisserie française, début du XVIe siècle (collection Albert Bossy), n° **35**, p. 18.
Musiciens, tapisserie française, début du XVIe siècle (collection Albert Bossy), n° **35**, p. 19.
Suite des Jeux d'enfants, tapisseries du XVIe siècle (collection de S. A. I. la princesse Mathilde), n° **29**, p. 4.
Fragment d'un grand tapis persan, XVIe siècle (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 47.
Grand Canapé à joues, en ancienne tapisserie des Gobelins (collection de Madame Potter Palmer), n° **30**, p. 31.
Fauteuils, en ancienne tapisserie des Gobelins (collection de Madame Potter Palmer), n° **30**, p. 31 et 32.
Dossiers de fauteuils, en ancienne tapisserie de Beauvais, d'après des cartons de Boucher, époque Louis XVI (collection de M. Chappey), n° **35**, p. 27 et 30.
Fauteuils recouverts en ancienne tapisserie de Beauvais, d'après des cartons de Boucher, époque Louis XVI (collection de M. Chappey), n° **35**, p. 28 et 29.
Grand Canapé recouvert en ancienne tapisserie de Beauvais, d'après des cartons de Boucher, époque Louis XVI (collection de M. Chappey), n° **35**, p. 31.

OBJETS DE COLLECTION EN MÉTAL

Le « Roi de Bourges », haut relief en argent doré (collection de M. Georges Hoentschel), n° **30**, p. 12.
Plombs repoussés, XIVe et XVe siècles (collection de M. Octave Homberg), n° **36**, p. 48.
« Patera Martelli », attribué à Donatello, bronze, Florence, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale de Florence), n° **31**, p. 25.
Pot et sonnette, bronze, par Andrea Briosco, dit Riccio (1470-1532) (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 5.
Satyre, bronze, par Andrea Briosco, dit Riccio (1470-1532) (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 5.
Bronze, Venise, fin du XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 30.
Bronze, Italie, fin du XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 30.
Plaquettes italiennes en bronze, XVe et XVIe siècles (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 1 et 2.
Coffret, bronze doré et émaillé, Limoges, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 14.
Coffret, bronze doré, France, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 24.
Soubassement, bronze, Venise, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 31.
Brûle-parfums, bronze doré, Venise, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 32.
Plaquettes, plomb, Allemagne, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 6.
Coffrets à aumône, fer, France, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 7.

ART DÉCORATIF ET MOBILIER

Bijoux du Ve au IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 24.
Flabellum de Tournus, IXe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **32**, p. 25.
Bijoux du XIe au XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), n° **31**, p. 25.

Chandelier, bronze, Allemagne, XIIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 26.
Aquamanille : Cavalier, bronze, France, XIIIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 17 et 19.
Aquamanille : Cavalier combattant un dragon, bronze, France, XIVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 21.
Serrures, fer, France, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 7.
Cadre en bois avec applications d'ornements en pastiglia, Venise, fin du XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 1.
Vase à rafraîchir, bronze, Venise, fin du XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 27 et 28.
Clefs, France, XIVe et XVIe siècles (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 13.
Grille de parloir, fer, France, XVe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 8.
Fers, France et Espagne, XVe siècle (collection Carrand. — — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 12.
Marteaux de porte, fer, France, XVe et XVIe siècles (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 9.
Couteaux et fourchettes, XVe et XVIe siècles (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 10 et 11.
Base de chenet, bronze, Venise, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 29.
Gaines en cuir, Venise, XVe et XVIe siècles (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 14.
Coffre, bois, Auvergne, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 15.
Crédence, bois, Auvergne, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **32**, p. 17.
Lampes, bronze, Venise, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 31.
Devant de coffre en noyer, art français, XVIe siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 33.
Flambeau, bronze doré et argenté, Ombrie, XVIe siècle (collection Carrand. — Museo nazionale, Florence), nº **31**, p. 29.
Horloge et gaine en marqueterie, par André-Charles Boulle, époque de Louis XIV (musée Wallace), nº **29**, p. 26.
Grand Canapé à joues, en ancienne tapisserie des Gobelins (collection de Madame Potter Palmer), nº **30**, p. 31.
Fauteuils, en ancienne tapisserie des Gobelins (collection de Madame Potter Palmer), nº **30**, p. 32 et 33.
Cartel en bronze doré, par Charles Cressent, époque de la Régence (musée Wallace), nº **27**, p. 31.
Commode en bois de violette, ornée de bronzes dorés, par Charles Cressent, époque de la Régence (musée Wallace), nº **33**, p. 23.
Grande bibliothèque en marqueterie de métal et d'écaille, style de Boulle, XVIIIe siècle (musée Wallace), nº **27**, p. 21.
Grand bureau plat en marqueterie de cuivre et d'écaille, atelier de Boulle, commencement du XVIIIe siècle (musée Wallace), nº **27**, p. 27.
Petite commode en laque, ornée de bronzes dorés, milieu du XVIIIe siècle (musée Wallace), nº **27**, p. 30.
Commode ornée de bronzes dorés, par Jacques Caffieri, règne de Louis XV (musée Wallace), nº **27**, p. 25.
Commode en marqueterie, ornée de bronzes dorés, règne de Louis XV (musée Wallace), nº **27**, p. 29.
Secrétaire en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques de porcelaine de Sèvres, fin du règne de Louis XV (musée Wallace), nº **27**, p. 22.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par J.-F. Leleu, fin du règne de Louis XV (musée Wallace), nº **33**, p. 24.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par J.-F. Riesener, fin du règne de Louis XV (musée Wallace), nº **33**, p. 26.
Pendule en bronze ciselé et doré, par Boizot et Gouthière (année 1771) (musée Wallace), nº **29**, p. 24.
Secrétaire en marqueterie, orné de bronzes dorés, par Claude-Charles Saunier, fin du règne de Louis XV ou commencement du règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **33**, p. 30.
Grande Armoire en marqueterie, style d'André-Charles Boulle, époque de Louis XVI (musée Wallace), nº **31**, p. 29.
Cabinet en bois de rose, orné de bronzes dorés et de plaques de porcelaine de Sèvres, par Martin Carlin, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **27**, p. 28.
Candélabre en bronze noir et en bronze doré, attribué à Gouthière, commencement du règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **33**, p. 32.
Commode en marqueterie, ornée de bronzes dorés, style d'André-Charles Boulle, époque de Louis XVI (musée Wallace), nº **33**, p. 28.
Encoignure en marqueterie, ornée de bronzes dorés, par Riesener, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **27**, p. 31.
Petit bureau ovale en marqueterie, par Riesener, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **27**, p. 24.
Petit secrétaire en marqueterie, orné d'une plaque de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **27**, p. 26.
Petit secrétaire en marqueterie, orné de bronzes et de plaques de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **29**, p. 30.
Pendule en bronze doré, mouvement de Lepaute, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **27**, p. 20.
Pendule en bronze en partie doré, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **33**, p. 31.
Table en porphyre, montée en bronze doré, attribuée à Gouthière, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **29**, p. 25.
Table à ouvrage en marqueterie, ornée de bronzes et de plaques de Wedgwood, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **29**, p. 29.
Table à ouvrage, ornée de plaques de porcelaine de Sèvres, règne de Louis XVI (musée Wallace), nº **33**, p. 32.
Dossiers de Fauteuils, en tapisserie de Beauvais, d'après les cartons de Boucher, époque de Louis XVI (collection de M. Chappey), nº **35**, p. 27 et 30.
Fauteuils recouverts en tapisserie de Beauvais, d'après les cartons de Boucher, époque Louis XVI (collection de M. Chappey), nº **35**, p. 28 et 29.

ART ORIENTAL

Cour de la grande mosquée impériale d'Ispahan, nº **33**, p. 17.
Porte massive plaquée d'argent ciselé (grande mosquée impériale d'Ispahan), nº **33**, p. 17.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan, peinture murale du vestibule (panneau de droite), nº **33**, p. 18.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan, porte d'entrée, nº **33**, p. 19.
Grande mosquée d'Ispahan, proportions du temple et des fidèles, nº **33**, p. 20.
Ancienne mosquée du Vendredi à Ispahan, mirhab en pierre sculptée, nº **33**, p. 21.
Tombeau du shah Ismaël à Ispahan, peintures murales du vestibule (panneau de gauche), nº **33**, p. 22.
Aiguière en cuivre incrusté d'argent, art de Mossoul, XIIIe siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 43.
Ensemble de carreaux de revêtement, ateliers de Damas, de Perse et d'Espagne, XIVe et XVe siècles (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 44.
Verres arabes de Syrie et d'Egypte, XIVe et XVe siècles (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 45.
Deux plats de faïence de Damas, XVe siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 46.
Plat de Rhodes, XVIe siècle (collection de M. Octave Homberg), nº **36**, p. 46.

ART DÉCORATIF CONTEMPORAIN

Boisseau (A.). — *Le Lever de l'Aurore*, marbre et bronze doré (Galerie française d'art décoratif), nº **35**, p. 36.
Loiseau-Rousseau. — *Dragon*, applique en terre cuite pour adaptation à l'électricité (Galerie française d'art décoratif), nº **35**, p. 36.
Faivre (F.). — *La Chasse*, relief, terre cuite (Galerie française d'art décoratif), nº **35**, p. 37.
— *La Pêche*, relief, terre cuite (Galerie française d'art décoratif), nº **35**, p. 37.

Asnières. — Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, 2, Avenue de Courbevoie.

N Les Arts
2
A85
année 3

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY